Münster.1933.Nº// Phil. Diss.

Das Ethische und das Ästhetische bei Romain Rolland

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Münster

Vorgelegt von

Robert Dvorak

aus Bochum

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

1933

Dekan: Professor Dr. Ley

Referent: Professor Dr. Lerch

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Februar 1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

Vorwort.

Einleitung.

I. Nihilismus und neuer Glaube.

II. Das Ethische und das Aesthetische bei Romain Rolland und ihre metaphysische Grundlage.

III. Kunst und Leben.

IV. Kunst und Volk.

V. Wahrheit, Liebe, Schönheit.

VI. Der Künstler.

VII. Die Kunst Romain Rolland's.

Literatur.

Werke von Romain Rolland.

Jean-Christophe. 10 Bde. 1904—1912.
Colas Breugnon. 1919.
Clerambault. 1920.
L'Ame Enchantée. 3 Bde. 1922—1927.
Pierre et Luce. 1920.
Vie de Beethoven. 1903. Deutsche Ausgabe 1917.
Vie de Michel-Ange. 1906. Deutsche Ausgabe 1921.
Vie de Tolstoi. 1911.
Händel. 1910. Deutsche Ausgabe 1922.
Mahâtmâ Gandhi. 1923.
Michel-Ange. 1905. Deutsche Ausgabe 1919.
Musiciens d'autrefois. 1908. Deutsche Ausgabe 1927.
Musiciens d'aujourd'hui. 1908. Deutsche Ausgabe 1925.
Voyage musical au pays du passé. 1919. Deutsche Ausgabe 1921
Danton. 1900.
Les Loups. 1898. } Le Théâtre de la Révolution. 1909.
Le 14 Juillet. 1902.
Le Triomphe de la Raison. 1899.
Aërt. 1898. } Les tragédies de la Foi. 1913.
Saint Louis. 1897.
Le temps viendra. 1903.
Le Jeu de la Mort et de l'Amour. 1925.
Les Vaincus. 1922. Geschrieben 1897.
Le Théâtre du Peuple. Essai d'Esthétique d'un Théâtre nouveau. 1903.
Chronique Parisienne. In: Bibliothèque Universelle et Suisse. 1912. Novembre.
Le renouveau de la littérature féminine. In: Bibliothèque Universelle et Suisse. Décembre 1912.
La vérité dans le théatre de Shakespeare. In: Demain. Genève 1916. Deutsch: Die Wahrheit im Werke Shakespeares. Berlin 1920.
Dem Genius Shakespeares. Autobiographische Erinerungen. In: Genius. 3. Jahrgang. 1921.
Empédocle d'Agrigente suivi de l'Eclair de Spinoza. Paris 1931.
Stirb und Werde. Rede zu Ehren Goethes. Nur deutsch bei Engelhorn in Stuttgart. 1932.
Romain Rolland und Malvida von Meysenburg. Ein Briefwechsel. Nur deutsche Ausgabe, bei Engelhorn in Stuttgart. 1932.

Literatur über Romain Rolland.

Bonnerot Jean: Romain Rolland, sa vie, son oeuvre, document pour l'histoire de la littérature française. 1921.
Curtius E. R.: Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. 1918.
Götzfried, H. L.: Romain Rollands heroischer Idealismus. 1929.
Grautoff, O.: Die Maske und das Gesicht Frankreichs. 1923.

Guilbeaux, H.: Pour Romain Rolland. Genf. 1915.
Hatzfeld, H.: Paul Claudel und Romain Rolland. Philosophische Reihe, hgg. von Dr. A. Werner. 1921.
Jouve, P. J.: Romain Rolland vivant 1914—1918. 1920.
Key, Ellen: Romain Rolland. In: Die Tat. 1913, Heft VII.
Küchler, W.: Romain Rolland, Henri Barbusse und Fritz von Unruh, vier Vorträge. 1918.
Lerch, Eugen: Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung. 1926.
— Der Romain Rolland Almanach. Frankfurt a. M. 1926.
Liber Amicorum Romain Rolland, hgg. von Maxim Gorki, Georges Duhamel und Stefan Zweig. 1926.
Meysenburg, Malvida von: Der Lebensabend einer Idealistin. 1903.
Richter, Elise: Romain Rolland. Germanisch-Romanische Monatsschrift. VIII. Band. 1920.
Rosenberg, F.: Franzosen und Deutsche in Romain Rollands Jean-Christophe. Germanisch-Romanische Monatsschrift. VII. Band. 1915—1919.
Seippel, Paul: Romain Rolland. L'homme et l'oeuvre. 1913.
Tharaud, Jérôme et Jean: Notre cher Péguy . 1926.
Zweig, Stefan: Romain Rolland. Der Mann und das Werk. 1920.

Literatur zu dem historischen Teil.

Bergson, H.: Evolution créatrice. 1907. L'Energie spirituelle. Deutsche Ausgabe unter dem Titel: Die seelische Energie. Uebersetzt von Eugen Lerch. 1928.
Bourget, Paul: Essais et Nouveaux essais de psychologie contemporaine. 1883 und 1885.
— Le disciple. 1889.
Barrès, Maurice: Le roman de l'énergie nationale: I. Les déracinés. II. L'appel au soldat. III. Leurs figures. 1897, 1900, 1902.
Brunetière, F.: La science et la religion. 1895.
— L'art et la morale. 1898.
— Le roman naturaliste. éd. déf. 1892.
Bureau, Paul: La crise morale des temps nouveaux. 1907.
Cassagne, A.: La théorie de l'art pour l'art. 1906.
Curtius, E. R.: Ferdinand Brunetière. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kritik. 1914.
— Entstehung und Wandlung des Dekadenzproblems in Frankreich. In: Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. Jahrhang 15. Heft 1 und 2.
— Maurice Barrés und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus. 1921.
Ferrère, E. L.: L'Esthétique de Gustave Flaubert. 1913.
Goncourt, J. et E.: Idées et sensations. 1866.
Küchler: Ernest Renan. Der Dichter und der Künstler. 1921.
Klemperer, Viktor: Geschichte der französischen Literatur.
Lalou, René: Histoire de la littérature française contemporaine. 1925.
Leconte de Lisle: Derniers Poèmes. 1895.
— Poèmes tragiques. 1884.
— Poèmes antiques. 1852.
— Préface des Poèmes antiques.
— Préface des Poèmes et Poésies.

In: Derniers Poémes. Les poètes contemporains. Avant-propos dazu
Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse.
— Zur Genealogie der Moral.
— Menschliches und Allzumenschliches. I.
— Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner.
— Götzendämmerung.
— Der Wille zur Macht.
Pelissier, G.: Etudes de littérature contemporaine. 2 Bde. 1898 und 1901.
Platz, Hermann: Geistige Kämpfe im modernen Frankreich. 1922.
Renan: Drames philosophiques:
Caliban, suite de la Tempête. 1878.
L'eau de Jouvence, suite de Caliban. 1880.
Le prêtre de Némi. 1885.
L'abbesse de Jouarre. 1886.
Dialogues et fragments philosophiques. 1876.
— La Réforme intellectuelle et morale. 1871.
— L'avenir de la science. 1890. (1848.)
— Souveniers d'enfance et de jeunesse. 1883.
Riou, Gaston: Aux écoutes de la France qui vient. 1913.
Sydow, Eckart von: Die Kultur der Dekadenz. 1922.
Tardieu, E.: L'Ennui. 1903.
Tolstoi, Leo: Was ist Kunst? 1897.
— Was sollen wir denn tun? 1902.
Vogué, E. M. de: Le roman russe. 1886.
Zola, E.: Mes haines. 1866.
— Le roman expérimental. 1886.
— Les romanciers naturalistes. 1881.

Literarische Werke der historischen Epoche, um die es sich in dieser Arbeit handelt, die zum selbstverständlichen Bestand der französischen Literatur gehören, wie die Gedichte Baudelaires und die Romane Flauberts und die wichtigsten Romane Zolas wurden nicht besonders aufgeführt.

Vorwort.

Obwohl Romain Rolland einen in Frankreich äußerst seltenen künstlerischen Typus darstellt, gibt es noch keine Spezialuntersuchung seiner ästhetischen Anschauungen. Das erste Buch, das ihm gewidmet wurde, von Paul Seippel, aus dem Jahre 1913 ist in der Möglichkeit wissenschaftlicher Einsicht naturgemäß gehemmt durch den Mangel zeitlicher Distanz.

Das aus dem Jahre 1920 stammende Buch von P. J. Jouve: „Romain Rolland vivant 1914—1918" beschränkt sich auf den Rolland der Kriegsjahre. Die vorliegende Studie beschäftigt sich nur mit dem Rolland, der geistesgeschichtlich wirksam geworden ist, d. h. mit Romain Rolland bis zum Ausbruch des Krieges, und mit den Schriften, die zwar nach dem Kriege erschienen sind, aber schon vorher geschrieben wurden, oder die in ihrer Gedanklichkeit so sehr an den Rolland der Vorkriegszeit erinnern, daß sie unbedenklich zur Illustrierung seiner Anschauungen verwandt werden können. Der Rolland der Kriegsjahre ist noch eine zu problematische und unübersehbare Figur, als daß man sich ihm bereits wissenschaftlich nähern könnte. Hier wird erst die Veröffentlichung seines Tagebuches „Le Voyage intérieur" größere Klarheit schaffen.

Die ebenfalls aus dem Jahre 1920 stammende Biographie Rollands von Stefan Zweig ist das Buch eines Künstlers über einen Künstler. Es bemüht sich um die Verlebendigung des Menschen und des Künstlers Romain Rolland, ohne wissenschaftliche Ambitionen.

Erst das zum 60. Geburtstag des Dichters im Jahre 1926 erschienene Buch von Eugen Lerch: „Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung" ist die erste große wissenschaftlich erschöpfende Untersuchung des Gesamtkomplexes Romain Rolland. Es geht aus von der geschichtlichen Situation Rollands und führt hin zur Besonderheit seiner geschichtlichen Leistung.

Auf den Spuren dieses Buches wandelnd und reichste Anregung und Förderung von ihm empfangend, bemüht sich die vorliegende Studie ausschließlich um die Erfassung der Aesthetik Rollands, in der allerdings das Ethische integrierender Bestandteil ist.

Aus dem Jahre 1929 stammt das Buch von Hans Leo Götzfried: „Romain Rollands heroischer Idealismus", eine Darstellung der Ethik Rollands. Das Buch befriedigt insofern nicht völlig, als nicht die reine Ethik, sondern gerade die Vermischung metaphysischer, ethischer und ästhetischer Gesichtspunkte für Rolland charakteristisch ist.

Von den größeren Aufsätzen über Rolland sei vor allem der von E. R. Curtius in „Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich" erwähnt.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547410_0062

Einleitung.

Als im Jahre 1886 E. M. de Vogué mit schmerzlicher Bewunderung von dem Triumphzug der russischen Schriftsteller durch Europa sprach, da schrieb er gleichzeitig von der zeitgenössischen französischen Literatur folgende Worte:

„Je n'ignore pas que notre énorme production romanesque peut encore se targuer de triompher sur les grands marchés de librairie; ... mais, sauf de rares exceptions, le livre qui agit et nourrit, celui, qu'on prend avec sérieux, qu'on lit dans la famille assemblée et qui façonne à la longue les intelligences, ce livre ne vient plus de Paris." [1])

Im Jahre 1912 gibt es einen französischen Schriftsteller, dessen Bücher in fast sämtliche europäischen Sprachen übersetzt werden, der im Mittelpunkt der literarischen Diskussion Europas steht und eine europäische Wirksamkeit entfaltet wie von den französischen Schriftstellern der Vergangenheit vielleicht nur noch Voltaire: Es ist Romain Rolland.[2])

Die geistige Jugend verehrte ihn mit einem Enthusiasmus, den sonst nur der große Held erzeugt. Von der Bedeutung, die er für einen großen Teil der französischen Jugend hatte, kann man sich eine Vorstellung machen nach dem Worte von Henri Guilbeaux: . . . „il a été notre Goethe." [3])

Man hatte dabei weniger Bewunderung für den formvollendeten Künstler (daran war in Frankreich nie Mangel) als Verehrung für den großen Menschen, der durch den Künstler sichtbar wurde.

In seinem 1913 erschienenen Buche „Aux écoutes de la France qui vient" spricht Gaston Riou von dem begeisterten Empfang, der Romain Rolland von der französischen Jugend zuteil ward. Er fragt: „Pourquoi? Est-ce pour des raisons de pure forme? Je ne le crois pas. Beaucoup l'aiment, d'une affection fervente, qui ne cachent pas les regrets qu'il leur a causés." [4]) Diese „regrets" beziehen sich auf Stil und Komposition Rollands.

Wie kommt es nun, daß eine Literatur von der technisch-literarischen Vollendung des französischen Naturalismus von 1880 eine so geringe Wirksamkeit entfaltete, während die Kunst Rollands, gegen die bei vielen, die ihren Blick auf die literarische Technik der vorher-

---

[1]) E. M. de Vogué: Le roman russe. S. XLVIII.

[2]) Vgl. Platz, Geistige Kämpfe im modernen Frankreich, S. 205: „Das Werk ist ein Faktor in der Seelengeschichte der Zeit geworden."

[3]) Henri Guilbeaux: Pour Romain Rolland. S. 64.

[4]) Gaston Riou: Aux écoutes de la France qui vient. S. 286.

gehenden Epoche gerichtet hielten, starke künstlerische Bedenken bestanden, eine so gewaltige Expansivkraft erhielt?

Die Antwort auf diese Frage ergibt sich als Resultat aus der vorliegenden Arbeit über das „Ethische und das Aesthetische bei Romain Rolland".

Das Thema enthält ein doppeltes Problem: ein systematisches und ein historisches. Das systematische Problem besteht in der Untersuchung der Aesthetik Rollands, das historische in ihrer Interpretation aus der besonderen historischen Situation Rollands und seiner Kunst.

Diese theoretische Zerlegung des Themas kann nun aber bei der praktisch-methodischen Anlage der Arbeit nicht in der Weise zugrunde gelegt werden, daß die Arbeit exakt in einen systematischen und in einen historischen Teil zerfiele. Da die Aesthetik Rollands nicht aus philosophischem Raisonnement kommt, sondern Produkt vielfacher historischer Faktoren ist, so muß in jedem einzelnen Kapitel die systematische Untersuchung mit der historischen Hand in Hand gehen. Der historische Zweck der Arbeit besteht darin zu zeigen, daß sich auch in den ästhetischen Anschauungen das Kulturproblem einer Zeit spiegelt und daß das neue Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Aesthetischen in der Kunst Rollands symptomatisch ist für den Kulturwandel, der zu seiner Zeit in Frankreich eingetreten ist.

Bei der Umgrenzung des historischen Raumes, in den Rolland hineingehört, können wir die Grenzlinien nicht durch ganz Europa ziehen, wie Lerch es in seinem Buche über Rolland getan hat, sondern wir müssen uns auf den Raum des französischen Geistes beschränken.

Es erhebt sich zum Schluß noch die Frage, ob es denn vom Standpunkt strenger Wissenschaftlichkeit aus überhaupt möglich ist, einen noch lebenden Dichter historisch zu betrachten. Wenn man bedenkt, daß dieser Dichter heute 66 Jahre alt ist und, geistesgeschichtlich gesehen, seine entscheidenden Taten bis zu seinem 46. Lebensjahre vollbracht hatte, so muß man diese Frage unbedingt bejahen. Auch der Einwand, daß größere zeitliche Distance eine größere Objektivität der Betrachtung verbürge, ist kein stichhaltiges Argument. Selbst wenn sich in Zukunft die wissenschaftliche Stellung zu Rolland ändern sollte, wäre das nur eine Gemeinsamkeit mit dem Schicksal aller historischen Auffassungen. Die wissenschaftliche Stellung zu geschichtlichen Erscheinungen ist je nach der Summe und der besonderen Eigenart der historischen Erfahrung bedeutenden Wandlungen unterworfen.

Man beachte nur die Aenderung, die in unserem wissenschaftlichen Bilde der Griechen durch Nietzsche, Burckhardt und Rohde im 19. Jahrhundert eingetreten ist, und die Verschiebung, die in der wissenschaftlichen Deutung und Wertung der deutschen Barockliteratur in den letzten Jahren erfolgte, stellt geradezu ein Schulbeispiel dar für die Wandlungsfähigkeit geschichtswissenschaftlicher Anschauungen.

Da es also einen absoluten Standort für geschichtliche Betrachtung nicht gibt (denn er müßte außerhalb der Geschichte liegen) und somit die Fixierung einer zeitlichen Minimalentfernung als Voraussetzung für wissenschaftliche Betrachtung geschichtlicher Erscheinun-

gen nicht möglich ist, so erscheint der Versuch durchaus gerechtfertigt, schon von unserem Punkte der zeitlichen Distance aus eine noch lebende Persönlichkeit historisch zu erfassen und zu bestimmen, die durch ihre Stellung an der Wende zweier Epochen sich mit einer gewissen Notwendigkeit und Natürlichkeit der historischen Optik darbietet.

Nihilismus und neuer Glaube.

Brunetière sagt an einer Stelle, jede Metaphysik „impliciere" mit gleicher Notwendigkeit eine bestimmte Aesthetik und eine bestimmte Moral.[5]) Man wird also bei unserem Thema, das umgekehrt von dem Ethischen und Aesthetischen ausgeht, auch immer wieder auf die Metaphysik Rollands stoßen müssen.

Man kann nun von keinem modernen französischen Schriftsteller sprechen, ohne ihn zugleich in den Problemkreis hineinzustellen, in dem sich die Geistesgeschichte des modernen Frankreich bewegt. Dieser Problemkreis kann umschrieben werden durch die allgemeinen Formulierungen: Dekadenz und Aufstieg, Krankheit und Regeneration des Geistes, Nihilismus und neuer Glaube. Gaston Riou schrieb 1913: „La deuxième moitié du XIX. siècle a été une période redoutable pour la France".[6]) So spricht ein Mensch, der selber tief gelitten hat unter der Krankheit, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die französische Seele verwüstete. Frankreich verlor in dieser Zeit den Glauben in jeder Form und sank in einen trostlosen Nihilismus. Es war eigentlich kein auf Frankreich beschränkter Vorgang, kein Sonderschicksal des französischen Geistes. Ueber ganz Europa zog unheildrohend die düstere Wolke des Nihilismus herauf. Aber wie schon mehrfach allgemeine europäische Bewegungen ihre exaltierteste Steigerung in Frankreich erfahren hatten, wie die Kreuzzugsbewegung des Mittelalters und der Rationalismus des 18. Jahrhunderts, so wurde auch der europäische Nihilismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich bis in seine letzten Konsequenzen gedacht und gelebt, wobei er sich dann selbst zerstörte und das Neue aus sich gebar.

Seitdem Auguste Comte verkündet hatte, daß die Menschheit aus den Zeitaltern der theologischen und metaphysischen Spekulation endgültig in das der positiven Wissenschaft übergegangen sei, die von nun an die Führung der Menschheit übernehme, da fing eine neue Göttin an, die Geister zu beherrschen: die Science. Von ihr erhoffte man die absolute und endgültige Lösung aller Welt- und Lebensprobleme, die Theologie und Philosophie unter einem mystischen Schleier mehr verborgen als geklärt hatten. Renan verkündete im „Avenir de la science": „Pour moi, je ne connais qu'un seul résultat de la science: c'est de dire définitivement à l'homme le mot des Choses, c'est de l'expliquer à lui-même . . ." [7])

---

[5]) Brunetière, Etudes critiques sur l'histoire de la littérature francaise. 3. B., S. 2. Zitiert bei Curtius, F. Brunetière, S. 29.

[6]) Gaston Riou: Aux écoutes de la France qui vient. S. 277.

[7]) Renan, Avenir de la science. S. 23.

Der größte und ernsteste Priester der Science war Hippolyte Taine. In ihm und durch ihn bemächtigte sich die Wissenschaft der menschlichen Seele. Die Gesamtheit der Geschichtswissenschaften, die er durch Uebertragung der exakten naturwissenschaftlichen Methoden zu einem dem der Naturwissenschaften gleichen Gewißheitsgrade zu bringen suchte, wurde ihm zu einem psychologischen Studium des Menschen. Das Ergebnis war die mit schärfster Prägnanz formulierte deterministische Psychologie. Der Mensch ist das errechenbare Produkt bestimmter Faktoren, er ist in der Gesamtheit seiner körperlichen und geistigen Existenz ein Problem der Mechanik, er ist ein Mechanismus, der nach unabänderlichen Gesetzen funktioniert und abläuft. Determinismus und Milieutheorie sind keine originalen Schöpfungen Taines, sie lagen in der Denkluft der Zeit, aber sie fanden bei ihm ihre konsequentesten Formulierungen.

Diese Philosophie war nicht nur die Zerstörung der menschlichen Freiheit und damit auch der Würde des Menschen, den sie zu einem Sklaven blinder Kausalität machte, sie war auch die Zerstörung des persönlichen Gottes und der persönlichen Unsterblichkeit. Sie zertrümmerte die alten heiligen Werte, ohne etwas anderes dafür zu bieten als das lähmende Bewußtsein der deterministischen Fesselung.

Aber eine Erkenntnis bleibt nicht im Kopfe, sie dringt in die Seele ein und erzeugt hier eine bestimmte Seelenlage. Die Haltung, die durch den Determinismus erzeugt wurde, war ein drückender Pessimismus. „Und hat dieser Pessimismus nicht auch in dem ganzen Werke Taines das letzte Wort behalten? Muß man die zahllosen Stellen anführen, in denen sich bei diesem Philosophen, dem Opfer seiner eigenen Methode, die äußerste Entmutigung und die unheilbare Krankheit des Herzens verrät?“ [8])

Wir wollen nur eine von den zahllosen Stellen anführen, aus dem Thomas Graindorge: „Le meilleur fruit de notre science est la résignation froide.“[9]) Das war also das Produkt der Science, die voll enthusiastischer Zuversicht gewesen war, dem Menschen die Wahrheit zu bringen: ein Nihilismus, der nur durch äußerste stoische Kraftanstrengung ertragen werden konnte.

Ueber der Literatur, die sich in ihren Inhalten und in ihren Tendenzen aufs stärkste mit dem Scientismus durchdrungen hatte, lagerte der gleiche pessimistische Druck. Die beiden Formen der Literatur, die das literarische Antlitz der Zeit bestimmten, l'art pour l'art und Naturalismus, sind direkte Produkte der nihilistischen Sensibilität.

Am Eingang beider steht die tragische Gestalt Gustave Flauberts, in dem der Nihilismus seinen wildesten und düstersten Ausdruck fand. Sein ganzes Werk ist ein Pamphlet gegen das Leben und die Menschheit, eine leidenschaftliche Klage über ihre grausame Sinnlosigkeit und Gemeinheit. Ewiges Enttäuschen ist das Gesetz des Lebens, und die ewige Diskrepanz zwischen Wunsch und Erfüllung ist das Gesetz des Menschen.

---

[8]) Bourget, Essais de psychologie contemporaine. Dtsch. Ausgabe, 1903. S. 201.

[9]) Taine, Thomas Graindorge. S. 321.

Gleichzeitig aber kommt in Flaubert auch die andere ästhetische Möglichkeit, die im Bereiche der nihilistischen Metaphysik liegt, zur höchsten Vollendung: die artistische Haltung. Er wird zum leidenschaftlichsten und konsequentesten Verfechter des l'art pour l'art-Gedankens. Auf dem sinnlosen Trümmerfelde des Lebens suchte er durch das formvollendete Kunstwerk Schönheit und Dauer zu errichten. So wird die Kunst zu einem Kultus der formalen Artistik. Man betrachtete ihre Inhalte als unerheblich, da man sie in der selbstverständlichen Gegebenheit der nihilistischen und pessimistischen Weltansicht hatte. Flauberts Ausspruch von dem „livre sur rien“ [10]) ist die mit letzter Zuspitzung formulierte äußerste Konsequenz der l'art pour l'art-Aesthetik und als solche das ästhetische Korrelat der nihilistischen Metaphysik.

Es ist ja ohne weiteres ersichtlich, daß die Setzung des ästhetischen Wertes als obersten Wert ein völliges Versinken aller anderen Werte zur Voraussetzung hat. Es ist das eine unnatürliche Erhöhung des ästhetischen Wertes, die nur in einer weltanschaulich sterilen Epoche möglich ist. Wenn die Hierarchie der Werte zerstört ist, klammert sich das Wertbedürfnis des Menschen an die isolierten Reste des zertrümmerten Wertsystems und erhöht einen einzigen, hier die Wissenschaft, dort die Kunst zu absoluter Bedeutung.

Schon Nietzsche, der hellsichtigste Psychologe auch des französischen Nihilismus, hatte die l'art pour l'art-Kunst als eine Emanation des Nihilismus gedeutet. Im Willen zur Macht schreibt er: . . . „die Künstler der décadence, die im Grunde nihilistisch zum Leben stehen, flüchten in die Schönheit der Form“.[11])

Wie stark die pessimistische Tönung des ganzen l'art pour l'art-Bereiches ist, wird sichtbar an dem Mann, der durch die äußerste Zuspitzung der Theorie und die höchste Vollendung seiner Kunst zum Symbol des l'art pour l'art-Gedankens geworden ist: an Leconte de Lisle. Er ist zugleich einer der deutlichsten Schnittpunkte der Reihen: Scientismus, Nihilismus, l'art pour l'art. Er kennt die moderne Philosophie, er kennt die Ergebnisse der modernen historischen Kritik und der modernen Religionsgeschichte, die ihn alle alten und neuen, mit absoluten Ansprüchen auftretenden Religionen aus ihren historischen Entstehungsbedingungen heraus verstehen gelehrt haben. Das hat ihn zu der Ueberzeugung gebracht, daß die Religion überhaupt nur ein psychologisches Phänomen sei, erklärbar aus dem Bedürfnis des Menschen nach Mythos und Sicherheit, daß ihr aber wirkliche metaphysische Realitäten nicht zugrunde lägen. Das gibt seinem Werke diese tiefe pessimistische Tönung. Dem Nichts der Welt aber stellt er die kalte und harte marmorne Schönheit seiner Verse gegenüber. Es gibt Strophen von ihm, wie die folgenden, die wie versifizierter Determinismus aussehen:

„Vois! Mon âme est semblable à quelque morne espace
Où, seul, je m'interroge, où je me réponds seul,
Et ce monde sans cause et sans terme où je passe,
M'enveloppe et m'étreint comme d'un lourd linceul.“[12])

[10]) Flaubert, Correspondance, II, 70.
[11]) Nietzsche, Der Wille zur Macht. S. 575.
[12]) Leconte de Lisle: Derniers Poèmes: La paix des dieux.

Sein ganzes Werk ist in einen bald klagenden, bald stumpf dahinbrütenden, aber immer tief trostlosen Pessimismus getaucht, den kein Stern erleuchtet, dem nur die Kunst kostbares Gefäß ist.

„Soit! La poussière humaine, en proie au temps rapide,
Ses voluptés, ses pleurs, ses combats, ses remords,
Les dieux qu'elle a conçus et l'Univers stupide
Ne valent pas la paix impassible des morts." [13])

In dem Gedicht „Le secret de la vie" sieht er das Geheimnis in dem „néant final des êtres et des choses."[14])

Neben dieser höchste ästhetische Ausdrucksziele verfolgenden Kunst des l'art pour l'art stand die „brutale" Literatur des Naturalismus.[15]) Hier hatte eine solche Durchdringung mit dem Scientismus stattgefunden, daß eine Identifikation erfolgt war: es gab gar keinen Unterschied mehr zwischen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Methode. Hier wie dort herrschte die Forderung der exakten „Documentation", und hier wie dort häufte man die „petits faits" zur Erschließung und Demonstrierung der allgemeinen Wahrheiten. Auch diese waren in der Literatur die gleichen wie in der Wissenschaft: Milieutheorie und Determinismus, menschliche Triebgebundenheit und Zwangsläufigkeit des menschlichen Schicksals.

Da das Leben aber nur in seinen Ausnahmen Beispiele völliger Determiniertheit und sozusagen nur an seiner Nachtseite erbliche Konstitution als Verhängnis zeigt, so wurde die naturalistische Literatur großenteils zu einer Sammlung pathologischer Sonderfälle. Man denke nur an die klinische Galerie der Goncourt. Wenn für die Goncourt das Leben nur ein „cauchemar entre deux néants" [16]) war, was konnte ihre Literatur anderes bieten als eben diesen vom Nichts umspülten „cauchemar"?

Bei Zola beschränkt sich die Literatur völlig, mit Bewußtsein und Absicht, auf wissenschaftliche Ambition. Mit großer Naivität konzipierte er seinen Roman als der Wissenschaft wegeweisendes Experiment, durch ihn drang der Tainesche Determinismus, der bis dahin nur in den Bezirken der Intellektuellen geblieben war, in breite Lesermassen. Ausgehend von dem berühmten Worte Taines: „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre",[17]) wurde er zum Popularisator eines ganz massiven Materialismus. Mit ihm verschwindet der Geist völlig aus der Literatur, es verschwindet die Psychologie, es bleibt nur die Physiologie. Neben die gehetzten Nervenmenschen der Goncourt stellte er die hemmungslosen Triebbündel aus dem „Assommoir", der „Bête humaine" und „La Terre". Seine Menschen sind animalische Existenzen, vom physiologischen Zwange beherrscht, „Temperamente", und keine Charaktere, Menschen, die fast alle dem Milieu und ihrer hereditären Konstitution erliegen.

---

[13]) Leconte de Lisle: L'illusion suprême in: Poèmes tragiques. S. 39.
[14]) Leconte de Lisle: „Poèmes tragiques." S. 152.
[15]) Platz: Geistige Kämpfe im modernen Frankreich. S. 45, vgl. Noten II, 4.
[16]) Sydow, Die Kultur der Dekadenz, S. 301.
[17]) Taine, Introduction à l'histoire de la littérature anglaise.

So wälzte sich aus der naturalistischen Literatur, die wegen ihrer massiven Stofflichkeit ein großes Publikum fand, ein breiter trüber Strom des Pessimismus in die Lesermassen und erfüllte sie mit den Anschauungen von der Determiniertheit durch das Milieu und von der unentrinnbaren Fatalität der Triebe.

Eine weit zerstörerische Wirkung aber entfaltete der zuerst von Ernest Renan praktizierte und dann zur geistigen Haltung einer ganzen Generation von Gebildeten gewordene Dilettantismus. Während der Determinismus Tainescher Prägung zu einem schweren lastenden Nihilismus führte, wurde hinter der dilettantischen Haltung ein eleganter Nihilismus sichtbar, der eine stärkere Kraft der Verführung in sich trug. Der Dilettantismus besteht darin, den Skeptizismus zu einem Werkzeug des intellektuellen Genusses zu machen. Die historische Kritik hat die Bedingtheit aller Religionen und Philosophien gezeigt und dadurch zu einer völligen Relativierung aller traditionellen absoluten Werte geführt. Gleichzeitig aber findet man in dem „Nach"-erleben und „Nach"-denken aller Formen, die religiöses Fühlen und philosophisches Denken angenommen haben, höchsten geistigen Genuß. Die „jouissance intellectuelle" ist eins der Lieblingswörter Renans. Die Relativierung der Werte hat aber die Unfähigkeit zur Bejahung mit sich gebracht. Renan lehrt, philosophische Wahrheiten sollen nicht direkt geleugnet und nicht direkt bejaht werden: „Tout ce qu'on peut, c'est de les présenter par leurs faces diverses".[18]) Oder: „Un ouvrage bien complet ne doit pas avoir besoin qu'on le refute. L'envers de chaque pensée doit y être indiquée de manière que le lecteur saisisse d'un seul coup d'oeil les deux faces opposées, dont se compose toute vérité."[19])

Diese Konstituierung des Skeptizismus zum Prinzip geistiger Haltung mußte auf die Dauer die geistige Substanz zerstören, den Willen lähmen und jede Aktivität ersticken, die sinnlos wurde, da ja alles von vornherein in seiner Relativität erkannt war. Es bildete sich ein Epikuräertum des Geistes, dem alle Dinge des Geistigen nicht mehr Werte waren, die Ehrfurcht und Dienst erheischten, sondern Objekte zur Befriedigung des intellektuellen Genußbedürfnisses.

Trotz der feststehenden Tatsache, daß sich der Dilettantismus als schweres Zersetzungsferment im geistigen Leben Frankreichs erwiesen hat, findet Küchler warme Worte der Verteidigung für ihn. Er feiert ihn als höchste geistige Seelenhaltung, er stellt ihn dar als „ein bewußtes, dauerndes Ueben und Schärfen der Geisteskraft, eine Verfeinerung des Erkenntnisvermögens".[20])

Aber schon Nietzsche hatte 1888 anders über Renan geurteilt: „Dieser Geist Renans, ein Geist der entnervt, ist ein Verhängnis mehr für das arme, kranke, willenskranke Frankreich".[21])

Hier war also schon die paralysierende Wirkung des Renanschen Dilettantismus, die von der damaligen französischen Jugend stark empfunden wurde, klar zum Ausdruck gekommen.

---

[18]) Renan: Le prêtre de Némi. Préface.
[19]) Renan: Le Prêtre de Némi. Préface.
[20]) Küchler, Ernest Renan. S. 208.
[21]) Nietzsche: Götzendämmerung. Bd. 8 der Ges. Werke, S. 144.

Zum Problem des Skeptizismus, und speziell des französischen, findet Nietzsche Worte, die wir uns nicht versagen können, ganz hierherzusetzen:

„Skepsis nämlich ist der geistigste Ausdruck einer gewissen vielfachen physiologischen Beschaffenheit, welche man in gemeiner Sprache Nervenschwäche, und Kränklichkeit nennt . . .

Willenslähmung: wo findet man nicht heute diesen Krüppel sitzen! Und oft noch wie aufgeputzt! Wie verführerisch herausgeputzt! Es gibt die schönsten Prunk- und Lügenkleider für diese Krankheit; und daß z. B. das Meiste von dem, was sich heute als „Objektivität", „Wissenschaftlichkeit", „l'art pour l'art", „reines willensfreies Erkennen" in die Schauläden stellt, nur aufgeputzte Skepsis und Willenslähmung ist, für diese Diagnose der europäischen Krankheit will ich einstehen. — Im jetzigen Frankreich ist demnach, wie man ebenso leicht erschließen als mit Händen greifen kann, der Wille am schlimmsten erkrankt; und Frankreich, welches immer eine meisterhafte Geschicklichkeit gehabt hat, auch die verhängnisvollen Wendungen seines Geistes ins Reizende und Verführerische umzukehren, zeigt heute recht eigentlich als Schule und Schaustellung aller Zauber der Skepsis sein Kulturübergewicht über Europa." [22])

So sah Nietzsche in allen Erscheinungsformen der Zeitgenössischen französischen Kultur Symptome ihres pathologischen Zustandes.

Schon die Niederlage von 1870 war Taine als eine Niederlage des französischen Geistes erschienen. Sie brachte ihm die moralische Sterilität der positivistischen Wissenschaft zum Bewußtsein. Er wurde zu der Ueberzeugung geführt, daß Wissenschaft um der Wissenschaft willen nicht unter allen Umständen die für die moralische Gesundheit eines Volkes zweckmäßigste geistige Hygiene ist, daß auch die Wissenschaft, wenn sie positive Werte schaffen soll, sich nicht völlig dem Aufgabenkreis entziehen kann, von dem die überpersönlichen Gemeinschaften und Institutionen wie Volk und Staat ständig umgeben sind. In den „Origines de la France contemporaine" wurde er zum Soziologen, ja zum ausgesprochenen sozialen Hygieniker und studierte die Bedingungen für die moralische Gesundheit eines Volkes. Dabei wurde er zur Anerkennung traditioneller Werte geführt wie Religion und Kirche, die seine Philosophie längst über Bord geworfen hatte. Der stärkste Zertrümmerer der traditionellen Werte wurde so zum Begründer des Traditionalismus, der in der Folgezeit noch eine erhebliche Bedeutung gewinnen sollte.

Vorläufig aber geriet Frankreich unter dem seelischen Druck der Niederlage noch stärker in den Bann der positivistischen Gedankenwelt, und die Literatur füllte sich immer stärker mit dekadenten Stimmungen. Noch 1884 erschien „A Rebours" von Joris Karl Huysmans, das Hohelied der französischen Dekadenz, und noch von 1888 bis 1890 konnten die drei Bände des „Culte du moi" von Maurice Barrès erscheinen, eine der raffiniertesten Steigerungen dekadenter Seelenhaltung, aber durch ihre maßlose Uebersteigerung schon die Zersetzung des Dekadentismus andeutend.

---

[22]) Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. S. 153—155.

Der erste große Angriff gegen den Gedanken- und Stimmungskomplex des Positivismus richtete sich gegen dessen brutalste Erscheinungsform, die naturalistische Literatur. Ferdinand Brunetière unterwarf sie in seinem 1882 erschienenen Buche „Le roman naturaliste" einer scharfen kritischen Analyse. Er griff das Hauptdogma der naturalistischen Aesthetik, die „Observation", an und zeigte, daß sie den Naturalismus nicht zur Wirklichkeit führe, sondern zu ihrer Verfälschung verführe: . . . „l'observation devient moins large à mesure qu'elle devient plus exacte, plus précise, plus microscopique et, par conséquant, à mesure, elle s'éloigne davantage de la nature même et de la vérité".[23]) Unter Hinweis auf den religiösen und ethischen Realismus der Russen und Engländer machte er dem französischen seine Härte und Kälte, seine Lieblosigkeit, seinen Zynismus, seinen Mangel an Menschlichkeit zum Vorwurf.

Mit noch größerer Schärfe kämpfte in derselben Richtung E. M. de Vogué mit seinem 1886 erschienenen Buche „Le roman russe". Auch er warf dem französischen Naturalismus vor, das Leben und den Menschen zu Karikaturen zu erniedrigen, seinen Mangel an universaler Sympathie. „Le réalisme devient odieux dès qu'il cesse d'être charitable." [24]) Mit Erbitterung und Entrüstung konstatierte er seine zerstörende und entseelende Wirkung: „Flaubert et ses disciples ont fait le vide dans l'âme de leurs lecteurs; dans cette âme dévastée il n'y a plus qu'un sentiment, produit fatal du nihilisme: le pessimisme." [25]) Dem zynischen Nihilismus der französischen naturalistischen Literatur stellte er das tiefe religiöse Pathos der großen russischen realistischen Schriftsteller gegenüber.

Aber Brunetière und Vogué blieben in dieser frühen Zeit Einzelerscheinungen, ihre Bücher waren Kritik ohne Aufbau, bemerkenswerte Etappen immerhin in der Reihe der Versuche zur Ueberwindung der nihilistischen Seelenlage. Eine neue Wendung und einen neuen Antrieb erhielten diese Versuche mit dem Heranwachsen der jüngeren Generation, die für ihr Bedürfnis nach Verankerung und Verwurzelung in einem überindividuellen Absoluten nur den großen Trümmerhaufen vorfand, den die vorhergehende Generation im Bereiche der geistigen Werte errichtet hatte, und die nun vor der Aufgabe stand, ein neues Bewußtsein absoluter Werte zu gewinnen, an die sie glauben konnte. Das Problem des Glaubens wird damit zum Kardinalproblem des modernen französischen Geistes.

In diese Richtung fällt der Nationalismus von Maurice Barrès, der die Nation als obersten Wert setzt und zum absoluten Beziehungspunkt für alle anderen Werte macht. Die geistigen Mittel, die er anwandte, gehörten völlig dem positivistischen Wissenschaftsbereich an. Durch den Determinismus fühlte er sich als Teil einer Gruppenseele, zunächst der heimatlichen Landschaft, dann der ganzen nationalen Rasse und wurde dadurch auch zur Anerkennung der Kulturwerte, die diese große Gruppenseele, von der er ein Teil war, geschaffen hatte,

[23]) Brunetière: Le roman naturaliste. S. 119.

[24]) E. M. de Vogué: Le roman russe. S. XXIV.

[25]) a. a. O., S. XXXVI.

und somit zum Traditionalismus geführt. Da der Barrêssche Nationalismus philosophisch durch den Determinismus fundiert, also Bejahung und praktische Anwendung des Determinismus war, keineswegs aber von der deterministischen Umklammerung befreite, konnte er für viele das erlösende Wort nicht werden.

Aehnlich verhielt es sich mit dem Traditionalismus eines Paul Bourget. Bourget war der scharfsinnigste zeitgenössische Diagnostiker der französischen Pathologie. Mit seinem Psychologenauge erkannte er alle Risse und Sprünge in dem äußerlich so glänzenden und schillernden Bau der französischen Kultur. Sein „Disciple" wurde eine Romandemonstrierung des Nietzschewortes: „Müßiggang ist aller Psychologie Anfang. Wie? Wäre Psychologie ein — Laster?" [26])

Er zeigte, wie unter dem Einfluß Taines die Psychologie zum alles zerfasernden und alles zersetzenden Laster werden konnte. Er zeigte, wie alle Dinge des Geistes und der Seele vor der psychologischen Neugier zu einfachen psychologischen Phänomenen werden und jeden Wertcharakter verlieren. Er erkannte mit unheimlicher Schärfe, warum die positivistische Wissenschaft Leere und Unbefriedigung hervorrief, schon zehn Jahre vor Brunetière verkündete er den Bankerott der Wissenschaft. In seiner Kulturkritik ist bereits alles klar benannt, was spätere Darsteller als Wesenszüge der Dekadenz betonten. Aber er stak noch zu tief in der Umgrenzung des positivistischen Wissenschaftsbezirkes, als daß er über intellektuelle Einsicht in das Wesen der Krankheit und die Bedingungen ihrer Heilung hinausgekommen wäre. Auf der vollen Höhe der zeitgenössischen Philosophie stehend, gab er zu, daß der Determinismus das letzte noch unwiderlegte Resultat der Wissenschaft sei [27]) und bekämpfte ihn mit dem pragmatischen Argument seiner zerstörerischen Wirkung. „Parmi les idées qui t'assaillent, il en est qui rendent cette âme moins capable d'aimer, moins capable de vouloir. Tiens pour assuré que ces idées sont fausses par un point, si subtiles te semblent-elles, soutenues par les plus beaux noms, parées de la magie des plus beaux talents." [28])

Fähigkeit zur Steigerung der Willensintensität wurde somit zum Wahrheitskriterium der Philosophie gemacht. Von hier aus war es denn nur noch ein Schritt zur völligen Grenzverwischung zwischen Wahrheit und Illusion: „Mais il n'est pas prouvé que la vérité scientifique permette à l'âme de vivre, et, peut-être, l'illusion de la liberté nous est-elle aussi nécessaire pour exister qu'il nous est nécessaire de voir le soleil se lever et se coucher, — bien que nous sachions d'ailleurs que ce n'est là qu'une erreur de nos yeux." [29])

Er kam damit zu dem gleichen Resultat wie Nietzsche in „Jenseits von Gut und Böse", der von der „Unwahrheit als Lebensbedingung" spricht.[30])

---

[26]) Nietzsche: Götzendämmerung: Sprüche und Pfeile. Nr. 87.

[27]) Bourget: Nouveaux essais de psychologie contemporaine. S. 276.

[28]) Bourget, Le disciple. Préface VIII.

[29]) Bourget, Nouveaux Essais de psychologie contemporaine. S. 176.

[30]) Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. S. 13.

Man sieht, bis zu welchem Punkte der Verwirrung und Ratlosigkeit der französische Geist in Bourget gekommen war, daß er sich, um nicht im Meer des Nihilismus, in das ihn die angeblichen Wahrheiten der positivistischen Wissenschaft gestürzt hatten, zu ertrinken, an die alten „Illusionen" klammert. Aber nicht jeder war imstande, sein Leben auf Prinzipien aufzubauen mit dem Bewußtsein, daß sie vor der Strenge der Logik und vor dem unwiderlegten Beweis der Wissenschaft Fiktionen seien.

Hier liegt die epochale Bedeutung Bergsons, der mit dem unanfechtbaren Instrument der Wissenschaft ein Loch in den deterministischen Panzer schlug, durch das die gefesselten Geister endlich an die Freiheit konnten. Er erlöste die Geister aus der deterministischen Umklammerung, indem er die theoretischen Hindernisse aus dem Wege räumte, die sich dem Glauben an die schöpferische Freiheit des Willens entgegenstellten. Er errichtete den Glauben an die Freiheit des Willens nicht als Postulat von irgendeinem pragmatischen Standort her, sondern als eine wissenschaftliche Wahrheit. Das Erscheinungsjahr der „Données immédiates de la conscience", 1889, setzt man gewöhnlich als Anfangsjahr der Erneuerung des französischen Geistes an.[31]) Bergson wurde durch seine folgenden Werke, vor allem durch die „Evolution créatrice" immer mehr zu einem der großen Führer der jungen Generation. Aber Lerch macht darauf aufmerksam, daß in dem System Bergsons der Platz für die Ethik fehlte.[32]) Der „élan vital" als das schöpferische Prinzip der Natur hat auch ihre völlige moralische Indifferenz. Romain Rolland hat den „élan vital" dargestellt als ein robustes, untersetztes keulenschwingendes Wesen ohne Kopf.[33]) Diesen Kopf setzte Rolland auf den Rumpf des Bergsonismus, er gab ihm die ethische Ergänzung. Auch sein Werk ist ein mächtiger Kultus des Lebens, aber gebändigt und vertieft durch ethische Umgrenzung. Durch diese Verbindungg von Lebenskult und ethischem Idealismus wurde Romain Rolland recht eigentlich zum Führer der jungen Generation. In ihm fand der Kampf gegen den lastenden, lähmenden Druck der positivistischen Epoche seinen schärfsten Ausdruck. Er wurde zum bewußten Antipoden aller Bezirke der positivistischen Gedankenwelt: des Determinismus, des Skeptizismus, des Dilettantismus, des Naturalismus und des l'art pour l'art. Kunst war ihm so sehr Suche und Verkündigung geistiger Substanz, daß l'art pour l'art-Aesthetik für ihn ein Ausdruck von Handwerkermentalität, geistiger Blickverengung war. In der Gewinnung und der Schaffung eines neuen Glaubens sah er das Existenzproblem seiner und der kommenden Generation. In der Vorrede zum letzten Bande des „Jean-Christophe" umreißt er selber die Stellung und Aufgabe seines Werkes mit folgenden Worten: „J'ai écrit la tragédie d'une génération qui va disparaître. Je n'ai cherché à rien dissimuler de ses vices et de ses vertus, de sa tristesse pesante, de son orgueil chaotique, de ses efforts héroiques et de ses accablements sous l'écrasant fardeau d'une tâche surhumaine: toute une Somme du monde,

---

[31]) Platz, Geistige Kämpfe im modernen Frankreich. S. 12.

[32]) Lerch, Romain Rolland. S. 35, 110, 212.

[33]) Rolland, Liluli, S. 42 ff.

une morale, une esthétique, une foi, une humanité nouvelle à refaire".[34]) Als Rolland dies 1912 schrieb, da war bereits im geistigen Leben Frankreichs eine neue Vitalität, eine Renaissance des inneren Lebens und neuen Glaubens aufgebrochen,[35]) nicht zuletzt durch ihn und sein Werk. Man glaubte wieder an den Geist und die Seele, man sah im Leben wieder Größe und Würde. So ist Rolland Symbol einer ganzen Generation. Die geistige Signatur seines Werkes ist bestimmt durch die bewußte antipodische Kampfstellung zu den geistigen Inhalten der vorhergehenden Epoche.

Wenn wir nun von dem Ethischen und dem Aesthetischen bei Rolland sprechen wollen, so war es nötig, vorher den geistigen Raum zu erhellen, in dem sein Gesamtwerk steht und von dessen Perspektive aus auch jedes Einzelproblem wie beispielsweise das unseres Themas gesehen werden muß.

---

[34]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. Préface.

[35]) Rolland in der „Bibliothèque Universelle et Suisse. Novembre 1912.

Das Ethische und das Aesthetische bei Romain Rolland und ihre metaphysische Grundlage.

Leo Tolstoi und Romain Rolland bezeichnen den äußersten Abstand zur Kunst und zur Theorie des l'art pour l'art. Kunst als reine Kultur der Form, als ausschließliches Ringen um artistische Vollendung ist ihren Anschauungen zutiefst entgegengesetzt. L'art pour l'art ist für Tolstoi ein alberner Satz,[36]) und Rolland vergleicht die Kunst, die nur von ihrer eigenen Substanz leben will, dem Homunkulus.[37]) Von Jean-Christophe heißt es: „Il avait le dédain du style pour le style." [38])

Zwar hat Rolland bei aller Ablehnung noch ein gewisses Maß von Verständnis für die ästhetische Haltung des l'art pour l'art-Künstlers: „Cette conception de l'artiste, comme d'un bon ouvrier, attentif uniquement à la perfection du metier, n'était pas sans beauté. Mais elle ne satisfaisait pas Christophe; tout en reconnaissant sa dignité professionelle, il avait du mépris pour la pauvreté de vie qu'elle recou vrait. Il ne concevait pas qu'on écrivît pour écrire. Il ne disait pas des mots, il disait- il voulait dire- des choses." [39])

Aber er ist doch gleich Tolstoi der Ansicht, daß Kunst, die nur Form, nur schöne Form ist, höchstens einem sterilen Genusse dient, daß Kunst, die nur Stil ist, einem Skelette gleicht.

Grundlage der l'art pour l'art-Aesthetik ist der Begriff der Schönheit. Die Kunst hat die Aufgabe, die zeitlose Schönheit der Dinge zu realisieren.[40]) Schönheit als positiv gewerteter ästhetischer Begriff taucht im „Jean-Christophe" erst im zehnten Bande auf, in „La Nouvelle Journée".[41]) Sie ist hier, wie in einem späteren Kapitel noch zu zeigen sein wird, mindestens ebensosehr psychologische wie ästhetische Formel und bezeichnet den nach einem langen Leben schwersten Kampfes errungenen harmonischen Seelenzustand Jean-Christophs und dann erst die ihm entsprechende Kunst.

Dem rein formalen Schönheitsbegriff der l'art pour l'art-Aesthetik steht Rolland mit äußerster Skepsis gegenüber. Er hält ihn für eine

---

[36]) Romain Rolland Almanach, S. 78. Brief Tolstois an Roll.

[37]) Rolland, La Foire sur la place. S. 107.

[38]) a. a. O., S. 196.

[39]) a. a. O., S. 226

[40]) Leconte de Lisle: Les poètes contemporains. Avant-propos. In: Derniers Poèmes. S. 238.

[41]) Rolland, La Nouvelle Journée, S. 63, 78 ff.

viel zu schmale Basis, ja für ein Verhängnis für die Kunst. Er sagt in den „Musiciens d'autrefois", bei Gelegenheit von Luigi Rossi und Carissimi: „Sie haben einen klaren, einfachen, logischen Stil von einer unvergleichlichen Eleganz geschaffen. Aber es sind allzuoft nichts weiter als schöne Phrasen; und die Schule, die lehrt, Schönes zu sagen, wird oft zu einer Schule, die lehrt, nichts zu sagen oder Nichtigkeiten zu sagen. Man sollte lieber lernen: das Wahre zu sagen, und das genau zu sagen, was man fühlt. Was ist das für ein Stil, der früher da ist als ein Gedanke? Er ist ein Gefängnis." [42]) In demselben Zusammenhang macht er an einer anderen Stelle, aus historischer Erkenntnis schöpfend, noch eindringlicher auf die Gefahren aufmerksam, die das Ideal der Schönheit für die Kunst in sich trägt: „Und es muß hier hervorgehoben werden, daß die Meister der musikalischen Form um die Mitte des 17. Jahrhunderts, die Carissimi und die Luigi Rossi, die Urheber der italienischen Dekadenz gewesen sind, wie alle diejenigen, die an die Stelle des Ideals der Wahrheit ein Ideal reiner Schönheit setzen, die zum Leben keine Beziehung hat." [43])

Auch für Tolstoi stehen Schönheit als ästhetische Forderung an die Kunst und Dekadenz nahe beieinander, ja Schönheit als zentraler ästhetischer Begriff ist für ihn geradezu eine Folge religiöser und sittlicher Dekadenz. In „Was ist Kunst?" sagt er zu dieser Frage: „Seit der Zeit, wo die Menschen der höheren Klassen den Glauben an das kirchliche Christentum verloren hatten, galt als Maßstab der guten und der schlechten Kunst die Schönheit, d. h. der Genuß, den man von der Kunst hat. Und dieser Ansicht von der Kunst entsprechend bildete sich selbstverständlich in den höheren Klassen eine ästhetische Theorie, die ein solches Verständnis rechtfertigte, — eine Theorie, nach der das Ziel der Kunst in der Offenbarung der Schönheit bestehe." [44])

Die Kunst beider, Tolstois und Rollands, ist denn auch immer mehr als eine menschliche, denn als eine ästhetische Erscheinung empfunden worden. Grundlegende ästhetisches Präzept war für sie der Ausspruch Jean-Christophs: „Il faut avoir le courage de parler en homme et non en artiste." [45])

Rolland selbst hat ausgesprochen, was Tolstoi für ihn und seine Generation gewesen ist: . . .„bien plus qu'un artiste aimé, un ami, le meilleur, et, pour beaucoup, le seul ami véritable dans tout l'art européen.". . .[46]) Aehnlich ist von Anfang seiner literarischen Laufbahn an über die menschliche Wirkung und Bedeutung seiner eigenen Kunst gesprochen worden. Charles Péguy erzählt in „Notre Jeunesse", daß das Beethovenbuch „une révélation morale" gewesen sei.[47]) Eine ita-

---

[42]) Rolland, Musiciens d'autrefois. Dtsch. Uebersetzung, S. 99.

[43]) Rolland, Musiciens d'autrefois. Dtsch. Uebersetzung von W. Herzog. S. 100. Vom Verfasser der Dissertation hervorgehoben.

[44]) Tolstoi, Was ist Kunst? 1897. Dtsch. Uebersetzung. 1911. S. 85.

[45]) Rolland, Les Amies. S. 85.

[46]) Rolland, Vie de Tolstoi. S. 1.

[47]) Grautoff, Die Maske und das Gesicht Frankreichs. S. 54.

lienische Zeitung (La Stampa) schrieb 1912: „Nous ne nous trouvons pas en face d'un simple romancier, d'un pur artiste, mais devant un homme tout entier." [48])

Die hunderteinundzwanzig Künstler, Schriftsteller und Gelehrte, die sich zur Ehrung Romain Rollands an seinem 60. Geburtstag zum „Liber Amicorum" zusammentaten, erklären ungefähr einstimmig, daß Rolland für sie nicht „Literatur" gewesen sei, sondern eine Quelle seelischer Energie, geistige Substanz, „nourriture de l'âme". [49])

Beide, Tolstoi und Rolland, sind sich also darüber einig, daß nicht ein Formprinzip für Wesen und Ziel der Kunst bestimmend sein kann, daß sie vielmehr aus seelischem und geistigem Grund erwachsen muß und daß ihre Aufgabe eine innerliche, substantielle ist. Wo aber findet die Kunst diese Substanz und von welchen Werten ist ihre Aufgabe bestimmt?

Wie schon gesagt worden ist, lehnt Tolstoi die Schönheitsästhetik als eine Genußästhetik ab. Nach ihm hat die Kunst die Aufgabe, das religiöse Bewußtsein der Zeit auszudrücken. [50]) Das religiöse Bewußtsein seiner Zeit bestimmte Tolstoi als Bewußtsein der brüderlichen Zusammengehörigkeit der Menschen. [51]) Bei Tolstoi wird so die Religion zur reinen Ethik, und die Kunst erhält ganz und gar eine ethische Zielsetzung: Sie hat mitzuhelfen an der brüderlichen Einigung der Menschen. [52]) Bei Tolstoi ergibt sich also die Substanz der Kunst als Folge seines rein ethischen Weltanschauungstyps.

Hier hört nun die Gemeinsamkeit der Anschauungen zwischen Tolstoi und Rolland auf. Gemeinsamkeit besteht in der negativen Kritik und radikalen Ablehnung des l'art pour l'art. Die Verschiedenheit beginnt bei der positiven Bestimmung dessen, was man als Wesen und Aufgabe der Kunst betrachtet. Hier sind bei Rolland andere Einflüsse älter und tiefer gewesen. Man kann den Einfluß Tolstois auf Rolland gewiß nicht unterschätzen, aber man muß sich hüten, ihm gegenüber den Einfluß Shakespeares (nicht nur für die Dramen) zu unterschätzen. Wenn Rolland (Jean-Christophe) durch die Kunstsümpfe des „Foire sur la place" wandert, so tut er es nicht nur mit dem Brevier Tolstoischer Aesthetik in der Hand, sondern als einer, dessen künstlerische Anschauungen unter dem großen Atem Shakespearescher und Beethovenscher Kunst gewachsen sind.

Lerch vergleicht das Shakespeareerlebnis Rollands dem des jungen Goethe und sagt, daß er ihn so tief erlebt hätte wie kaum ein Franzose vor ihm. [53]) Grautoff zitiert einen aufschlußreichen Ausspruch Rollands: „Trotz Tolstoi und Wagner ist Shakespeare von allen Künstlern derjenige, dem seit meiner Kindheit meine besondere Liebe gehört." [54])

---

[48]) Zitiert bei P. Seippel, R. Rolland. S. 298.
[49]) Liber Amicorum R. Rolland. S. 185, vgl. auch Lerch, Romain Rolland. S. 256.
[50]) Tolstoi, Was ist Kunst? S. 83. Rolland, Vie de Tolstoi. S. 124.
[51]) Rolland, Vie de Tolstoi. S. 124.
[52]) Tolstoi, Was ist Kunst? S. 63. Rolland: Vie de Tolstoi. S. 124.
[53]) Lerch, Romain Rolland. S. 40.
[54]) Grautoff, Die Maske und das Gesicht Frankreichs. S. 51.

Shakespeare ist das früheste und nachhaltigste künstlerische Erlebnis Rollands gewesen.[55]) Selbst zur Zeit seines römischen Studienaufenthaltes, als ihm die Russen, die ihm in Paris so teuer gewesen waren, eine heftige Abneigung einflößten, war Shakespeare der einzige nordische Dichter, den er lesen konnte. Ja, durch Shakespeare wurde ihm Italien und durch Italien wiederum Shakespeare deutlicher: „Aber Romeo, Porzia, Desdemona, Jago schienen an jenem Zuge schöner Jünglinge und rauher Condottieri teilzunehmen, der sich auf den Mauern römischer Kirchen und toskanischer Paläste entfaltet. Shakespeare war ihre Stimme. Ich trank seine Leidenschaften in den Augen des reglos-stummen Volkes der Museen." [56])

Shakespeare wird ihm zum Symbol des wilden, freien, ungehemmten Lebens. Es ist die ungeheure Vitalität dieser Kunst, die ihn anzieht, die nichts von Müdigkeit und nicht von Skepsis weiß. Diese Kunst entspricht der Grundforderung, die Rolland an Kunst überhaupt stellt: daß sie Kraft und Leben habe. Im „Jean-Christophe" heißt es von den Pariser l'art pourt l'art-Künstlern: „Ce qui leur manquait le plus, c'était la volonté, la force; ils avaient tous les dons, — moins un: la vie puissante." [57]) Ferner sei noch ein Ausspruch zitiert, der die Bedeutung eines grundlegenden ästhetischen Satzes hat: „Le génie se mesure à la puissance de la vie, que tâche d'évoquer l'art, cet instrument imparfait . . ." [58])

In dieser Richtung eines Ideals der Kunst, der Kraft und des Lebens liegt auch Rollands Bewunderung für Beethoven. Beethoven wird ihm zu einem Bruder Shakespeares: „Ist übrigens Beethoven, der wie eine wilde und windgepeitschte Fackel die Seele Coriolans entflammte, ist er nicht in einem Teil seiner Werke und seines Lebens ein Heros Shakespeares?" [59]) Auch für Jean-Christophe liegen Shakespeare und Beethoven auf der gleichen Erlebnislinie: „Shakespeare était pour lui, au même titre que Beethoven, une source inépuisable de vie." [60])

Tolstoi gewinnt die Wesens- und Aufgabenbestimmung der Kunst aus seiner Ethik, zu der bei ihm die Religion zusammengeschrumpft ist. „La vie" „Leben" dagegen, Rollands Grundforderung an die Kunst, ist, wenn wir uns einmal der starren philosophischen Termini bedienen wollen, zunächst ein metaphysischer Begriff, wird darüber hinaus, in sublimierter Form allerdings, auch zum zentralen Inhalt seiner Ethik. Metaphysisch konzipiert, zieht sich dieser Begriff des „Lebens", letzte Formel des Seins, wie eine gerade Linie durch sein gesamtes Denken,

---

[55]) Vgl. für die folgenden Ausführungen: R. Rolland: Dem Genius Shakespeares. Autobiographische Erinnerungen. In: Genius. 3. Jahrgang. 1921. S. 101 ff.

[56]) S. Anm. 20.

[57]) Rolland, La Foire sur la place. S. 90.

[58]) Rolland, a. a. O., S. 105.

[59]) Rolland: Dem Genius Shakespeares. In: Genius. 1921. 3. Jahrgang. S. 101 ff.

[60]) Rolland, La Révolte. S. 109.

und wenn noch einmal an das Wort Brunetières erinnert werden darf, daß jede Metaphysik mit der gleichen Notwendigkeit eine bestimmte Ethik und eine bestimmte Aesthetik „impliciere“ [61]), so haben wir bei Rolland den deutlichen Vorgang, daß aus einer Metaphysik des „Lebens“ eine Ethik und eine Aesthetik des „Lebens“ folgen.

Bevor nun versucht wird, den Rollandschen Begriff des „Lebens“ zu analysieren, sei daran erinnert, daß wir es mit einem Dichter und nicht mit einem Philosophen zu tun haben und daß wir von einem Dichter, zumal von einem so emotional-enthusiastischen Dichter wie Rolland, der selbst für einen Dichter an einer gewissen begrifflichen Verschwommenheit leidet, nicht die Präzision philosophischer Begriffe erwarten dürfen. Widerspricht es doch gerade dem „Leben“, von dem Rolland mehr ein mächtiges enthusiastisches Gefühl als einen klaren Begriff besitzt, sich exakt begrifflich fassen zu lassen. Denn: „La vie, c'est le renouveau constant, c'est la lutte“ [62]) und ein Leben, das genau von einem Begriff umfaßt werden könnte, wäre erstarrt, wäre nicht mehr Leben. Damit hängt Rollands allgemeine Feindschaft gegen Begriffe und Doktrinen zusammen. In einem Brief an Ellen Key von 1914 sagt er: „je ne puis ni ne veux donner un Credo métaphysique. Je ne me tromperai jamais moi-même en disant que je sais ou ne sais point. Je peux imaginer ou espérer, mais je ne me limiterai jamais dans les frontières d'une croyance, car j'espère évoluer jusqu'à mon dernier jour. Je me réserve une liberté absolue de renovation intellectuelle.“ [63])

„On ne fixe pas la vie“, heißt es im „Théâtre du Peuple.“ [64])

Wir müssen also darauf verzichten, dieses Etwas, das Rolland „Leben“ nennt, und das beinah auf jeder Seite des „Jean-Christophe“ beschworen und verherrlicht wird, begrifflich zu definieren, wir können es nur an seinen Eigenschaften, in seinen Erscheinungs- und Wirkungsformen erläutern.

Dieses „Leben“ ist im Prinzip dasselbe als primitivste Animalität und als höchste Aeußerung des Geistes und der Seele: . . „les énergies humaines, les rudes puissances vitales, l'animalité primitive et ses floraisons de foi, de volonté, de passions et de devoirs.“ [65]) Seine Haupteigenschaften sind Bewegung und Kraft. Es ist gewissermaßen ein gewaltiges dynamisches Prinzip, das alle Bereiche des Seins beherrscht, von der reinen Natur bis zu den höchsten Sphären des Geistigen und Sittlichen. Höchste Wirkungsform des „Lebens“ ist der schöpferische Zustand, sei es in der Liebe, als Tat oder als künstlerische Produktivität. Hier manifestiert „Leben“ in stärkstem Maße sein eigenstes Wesen, als Gegensatz zu Erstarrung und Tod: „Créer, dans

---

[61]) Curtius, F. Brunetière. S. 29.

[62]) Rolland, Le théâtre du Peuple. S. 64.

[63]) Lettre à Ellen Key, publiée dans „Le courrier des Revues et des Livres. 10. février 1914. Zitiert bei P. J. Jouve, R. Rolland vivant. S. 296.

[64]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 3.

[65]) Rolland, Les Amies. S. 190.

l'ordre de la chair ou dans l'ordre de l'esprit, c'est sortir de la prison du corps, c'est se ruer dans l'ouragan de la vie . . . Créer, c'est tuer la mort." [66]) Von den Jahreszeiten bevorzugt Rolland die schöpferische par excellence, den Frühling: „On entendait s'élever la merveilleuse chanson des forêts murmurantes; et sur les champs passaient des effluves enivrantes de la Vie qui brisait l'écore de la terre." [67]) Sein Begriff des Lebens hat etwas Pantheistisch-Rauschhaftes an sich, und in der Tat sind auch wohl, trotz einzelner theistischer Spuren (z. B. im „Buisson ardent") Leben und Gott für ihn identisch: „Dieu n'était pas pour lui le créateur impassible . . . Car il est la Vie." [68])

Rolland sieht das „Leben" gern unter dem Bilde des Sturmes: „ouragan de la vie".[69]) Einem Sturme gleich an Gewalt des Lebens sind für ihn auch die großen Kollektivbewegungen der Nationen und der Menschheit. In ihnen wird das dynamische Prinzip des „Lebens" in grandiosester Weise wirksam. Vor allen Dingen sein Theater ist ganz erfüllt von dem großen Atem einer ekstatischen Kollektivseele. In Saint-Louis ist es die Kreuzzugsbegeisterung, im Theater der Revolution die Revolutionsbegeisterung der Massen, die Rolland inspirieren. Der 14. Juli ist ganz und gar nur bewegte und erregte Masse. Die französische Revolution ist für ihn „comme le spectacle d'une convulsion de la nature, d'une tempête sociale",[70]) „un cyclone de peuple", „un ouragan qui passa sur la France." [71]) Seine Konzeption der Geschichte überhaupt ist eine dynamisch-dionysische, ganz auf der Linie seines Grundbegriffes und Grundgefühls: „Elle est pour moi un réservoir de passions et de Forces de la nature." [72]) Seine persönliche Vorliebe gehörte denjenigen geschichtlichen Epochen, in denen das Leben am gewaltigsten aufschäumte. So war sein erstes dramatisches Schaffen inspiriert von der Renaissance, die für ihn „eine mächtige Quelle des Lebens und der Leidenschaft" war.[73]) In einem Briefe an Malwida von Meysenburg schrieb Rolland: „Es ist nicht nur der Reichtum des Stoffes, den ich in der italienischen Renaissance bewundere; es ist der Reichtum des Lebens. Diese wunderbare Epoche ist nicht allein eine Fundgrube romanhafter und dramatischer Intriguen; sie ist eine berauschende Quelle der Leidenschaft. Das Leben fließt dahin und breitet sich aus wie ein großer Strom, in prachtvoller Freiheit und Fülle. Es ist das freie Spiel des Lebens, des gesunden in voller Blüte stehenden Lebens." [74])

---

[66]) Rolland, La Révolte. S. 18.

[67]) a. a. O., S. 152.

[68]) Le Buisson ardent. S. 276.

[69]) L'Adolescent. S. 74. La Révolte. S. 18.

[70]) Rolland, Théâtre de la Révolution. Préface. S. VII.

[71]) Rolland, Le jeu de l'Amour et de la Mort. Préface. S. 14, 16.

[72]) a. a. O., S. 21.

[73]) R. Rolland und Malwida von Meysenburg. Briefwechsel. S. 145. Brief Rollands vom 13. September 1890.

[74]) S. Anm. 38, S. 145. Brief Rollands vom 14. September 1890.

In der Renaissance manifestierte sich das Leben in einzelnen, das menschliche Normalmaß überragenden Individuen. Vor allen Dingen aber wurde Rolland angezogen von den großen Kollektivbewegungen der Geschichte. Sie sind Zustände gesteigerter Lebensintensität, sie sind gewissermaßen psychische Kraftentladungen von elementarer Naturgewalt. Von der Kreuzzugsbegeisterung bis zur Revolutionsbegeisterung haben zwar die objektiven Inhalte, auf die sich die Begeisterung richtet, gewechselt, aber Art und Intensität der Massenbeseelung sind dieselben.

Dieser Gedanke, daß eine Kollektivbewegung höchste Exaltation des Lebens sei, ein unwiderstehlicher Strom seelischer Kraft, etwas Göttliches, Manifestation des Lebens par excellence, führt Rolland 1912, so paradox es klingen mag, wenn man an den Rolland des Weltkrieges, an den Rolland des Clerambault dankt, in logischer Konsequenz auch zur Anerkennung der modernsten Form der Kollektivbewegung: des Nationalismus. In „La Nouvelle Journée" heißt es:

— „Ce n'est pas seulement en France, c'est dans le monde entier, disait Christophe, d'un air riant. De l'Espagne à la Chine, la même bourrasque souffle. Plus un coin où l'on puisse s'abriter contre le vent! Vois, cela devient comique: jusqu'à ma Suisse qui se fait nationaliste.

— Tu trouves cela consolant?

— Assurément. On voit là que de tels courants ne sont pas dus aux ridicules passions des quelques hommes mais à un Dieu caché qui mène l'univers. Et devant ce Dieu, j'ai appris à m'incliner." [75])

Der stärkste künstlerische Ausdruck dieser Metaphysik des Lebens ist der Tod Jean-Christophs. Indem er in seiner letzten Stunde ganz vom Gedanken des Lebens durchdrungen ist, wird seine Todesstunde zu einer sieghaften Verklärung der unzerstörbaren Kraft des Lebens. „Il songeait qu'à cette minute, des millions d'êtres s'aimaient,

---

[75]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 254. Obschon, wie in dem Vorwort angezeigt ist, nicht auf Romain Rolland während des Weltkrieges eingegangen werden soll, muß doch an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, welche gewaltige Wandlung der Weltkrieg in den oben dargestellten Anschauungen Rollands über die Manifestation des Lebens in den Kollektivbewegungen hervorgerufen hat. In einer Unterhaltung mit P. J. Jouve vom 2. November 1916 sagte er: „Je vois combien depuis Jean-Christophe je me suis libéré. Principalement des grandes forces de la Nature, des grands courants des passions collectives dominant, entraînant les âmes, que je sentais en moi, dont j'aimais la redoutable ivresse, — et que mon oeuvre, pendant la première partie de ma vie, opposa constamment à l'individualisme émietté, veule et matérialiste du temps. Ce lyrisme des grandes forces est l'essence de mon Théâtre — et aussi de Jean-Christophe." P. J. Jouve, R. Rolland vivant. S. 171. Auch sein Urteil über die französische Revolution unterliegt der großen Revision, die das Kriegserlebnis für das Denken Rollands bedeutet: „En revivant l'épopée de 1793, du point de vue esthétique, je fus saisi par toutes les forces formidables que la Révolution avait mises en jeu. Mon Théâtre en est né; il exprime le beau que l'on peut trouver dans l'exaltation et l'entrechoquement de ces puissances monstrueuses. — Aujourd'hui je juge la Révolution, non plus dans l'art, mais dans la vie." Conversation à Sierre. 30. décembre 1916. P. J. Jouve: Romain Rolland vivant 1914—1918. S. 176.

que cette heure d'agonie pour lui, pour d'autres était une heure d'extase, qu'il en est toujours ainsi, que jamais ne tarit la joie puissante de vivre. Et suffoquant, d'une voix qui n'obéissait plus à sa pensée — . . . — il entonna un cantique à la vie." [76])

Wie die Metaphysik Rollands eine Metaphysik des Lebens ist, so ist auch seine Ethik eine Ethik des Lebens. Die Spannungen, die sein Denken in der Sphäre des Ethischen sieht, heißen nicht Gut und Böse, sondern Leben und Erstarrung: „Es handelt sich in dieser Ethik nicht um Gut und Böse, sondern um Leben und Tod." [77])

An die Stelle eines formalen Pflichtbegriffes, Grundlage der normalen bürgerlichen Moral, tritt hier der Begriff des „Lebens" Ethisches Handeln ist kein Handeln aus Pflicht, sondern aus seelischer Lebendigkeit, aus einem lebendigen Glauben heraus, aus innerer Lebensfülle: „La vie est par elle-même une telle vertu que qui en est dépourvu, fût-il doué de toutes les autres vertus, ne sera jamais un honnête homme tout à fait, car il n'est pas tout à fait un homme." [78]) Dem Begriff der Moral stellt er die Begriffe der Kraft, der Gesundheit, der Freude gegenüber. Im „Jean-Christophe" heißt es: „Tout est pur chez les forts et chez ceux qui sont sains." [79]) Im „Théâtre du Peuple" sagt Rolland an einer Stelle, die sich mit den Beziehungen zwischen Moral und Theater befaßt: „Ni recherche de la morale, ni recherche du plaisir. De la santé. La morale n'est qu'une hygiène de l'esprit et de coeur. Faites-nous un théâtre qui déborde de santé et de joie . . ." [80]) Dieses Urteil über die Moral hat nicht nur Gültigkeit soweit es sich um ihre Beziehung zum Theater handelt, sondern es ist auch ein Urteil über die Moral an sich, denn in demselben Zusammenhang zitiert er eine Reihe von Aussprüchen, wohl weil sie seine eigene Ansicht präzise formulieren, die sich alle unzweideutig über den geringen Wert und die geringe Bedeutung der Moral aussprechen, u. a. folgende Briefstelle Beethovens: „Hier, avec tes sermons, Zmeskall, tu m'as rendu très triste. Que le diable te torde le cou, je ne veux rien avoir à faire avec ta morale. La force, l'énergie, voilà la morale des gens qui se distinguent du commun des mortels. C'est aussi la mienne." [81])

Die Rollandsche Ethik, die nur das als ethisch anerkennt, was aus innerer Lebendigkeit und freudiger Bejahung kommt, steht natürlich in einem feindlichen Gegensatz zur bürgerlichen Moral, der eine gewisse Starre und Enge anhaftet. Denn es kann sein, daß die bürgerliche Moral das Leben, das Grundlage der Ethik Rollands ist, gerade einengt und erdrückt. Sarah, die ihre Angehörigen verläßt, um Jarnac zu folgen (in Les Vaincus) und Anette, die sich von Roger Brissot trennt, obwohl sie ein Kind von ihm erwartet, handeln zwar nicht im Sinne der bürgerlichen Moral, wohl aber im Sinne der Ethik Rollands, indem sie ihre innere Unabhängigkeit und ihr inneres Leben retten.

---

[76]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 276.
[77]) Curtius, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. S. 101.
[78]) Roland, La Nouvelle Journée. S. 232.
[79]) Rolland, L'Adolescent. S. 199.
[80]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 117.
[81]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 117, Anmerkung.

Romain Rolland hat im „Jean-Christophe“ den lebensfeindlichen bürgerlichen Pflichtbegriff vom Standpunkt seiner Ethik des Lebens aus einer strengen Analyse unterzogen. Im Hause der Familie Vogel lernt Christophe die Sphäre kleinbürgerlicher Moralität kennen. Bei einer Auseinandersetzung mit Frau Vogel, die ihm seinen angeblich unmoralischen Lebenswandel zum Vorwurf macht, hält er folgenden Exkurs über die bürgerliche Moral: „Il ne partit point avant de s'être soulagé de ce qu'il avait à leur dire sur le compte de ce fameux Devoir, qui était devenu pour lui un ennemi personnel. Il dit que ce Devoir serait capable de lui faire aimer le vice. C'étaient des gens comme eux qui décourageaient du bien par leur application à le rendre maussade. Ils étaient cause de la séduction qu'on trouve, par contraste, chez ceux qui sont malhonnêtes, mais aimables et riants. C'est profaner le nom de devoir, que de l'appliquer à tout, aux plus niaises corvées, aux actes indifférents, avec une rigueur raide et rogue, qui finit par assombrir et empoisonner la vie . . . La première des Vertus, c'est la joie. Il faut que la vertu ait la mine heureuse, libre, sans contrainte. Que celui qui fait le bien se fasse plaisir à lui-même! Mais ce prétendu devoir perpétuel, cette tyrannie de maître d'école, ce ton criard, ces discussions oiseuses, cet ergotage aigre et puéril, ce bruit, ce manque de grâce, cette vie dépouillée de charme, de toute politesse, de tout silence, ce pessimisme mesquin, qui ne laisse rien perdre de ce qui peut rendre l'existence plus pauvre qu'elle n'est, cette inintelligence orgueilleuse, qui trouve plus facile de mépriser les autres que de les comprendre, toute cette morale bourgeoise, sans grandeur, sans bonheur, sans beauté, sont odieux et malfaisants: ils font paraître le vice plus humain que la vertu.“ [82]) Rollands Ethik des Lebens führt nun keineswegs zu irgendeiner Form des Immoralismus, trotz ihrer Betonung der Kraft und der Freude zu keinem Sichausleben. Die Immoralität findet im Gegenteil in der Ethik Rollands eine strenge Verdammung, da sie das frische und gesunde Leben der Seele vergiftet. Man denke an die Qualen Christophs nach seinem Ehebruch mit Anna, der Frau seines Gastgebers Dr. Braun, die ihn sogar bis zum Selbstmord treiben, der nur durch einen Zufall verhindert wird. Was ihn aber in die tiefe Erschütterung des Gewissens stürzt, die geradezu für ihn zu einer Krise auf Leben und Tod wird, das ist nicht etwa das Bewußtsein, gegen eine heteronome Sittlichkeit verstoßen zu haben, sondern das ist das Bewußtsein, daß das Leben seiner Seele stirbt in und an diesen Handlungen, die den Charakter offenbarer Immoralität an sich tragen. Das ist der Sinn seiner erschütternden Klagen: „Seigneur, c'est toi, c'est toi qui t'acharnes à détruire ce que tu avais crée, tu as éteint ce feu, tu as souillé cette âme, tu m'as dépouillé de tout ce qui me faisait vivre. J'avais deux seuls trésors au monde: mon ami et mon âme. Je n'ai plus rien, tu m'as tout pris;;. J'ai le dégoût de moi;;. Mais ma force est brisée, ma création déssechée. Je suis un arbre mort . . .“ [83])

Hier wird es ganz deutlich, daß Immoralismus das schöpferische Leben, die schöpferische Kraft der Seele vernichtet. Der Lebensbegriff,

---

[82]) Rolland, L'Adolescent. S. 203.

[83]) Rolland, Le Buisson ardent. S. 251.

wie Rolland ihn faßt, führt deswegen als ethischer Grundbegriff nicht zu einer egoistischen Genußethik, sondern zu einer Form höchster Sittlichkeit. Es ist mit diesem Lebensbegriff ähnlich wie mit dem Naturbegriff Rousseaus, auf den Lerch bei seinem Vergleich zwischen der geschichtlichen Wirkung Rousseaus und Rollands hinweist. Er sagt von dem Naturbegriff Rousseaus: „Wenn Rousseau die Natur verherrlicht, so ist sein Naturbegriff weniger der epikuräische als der stoische: nicht s e i n e r Natur folgen, nicht „sich ausleben" soll man, sondern d e r Natur soll man folgen, das heißt, dem Natürlichen, dem Vernünftigen, und zum Vernünftigen rechnete er auch das Sittliche." [84])

Dasselbe gilt auch von Rollands Begriff des Lebens. Hier ist nicht „Leben" gemeint, das belastet ist mit dem Immoralismus und Amoralismus des empirischen Lebens, vielmehr gehört zu diesem Begriff „Leben" auch die ganze Sphäre des Sittlichen. Ja höchste Form des Lebens im Sinne der Ethik Rollands und Erfüllung ihrer letzten und höchsten Forderung ist das Opfer. Darin trifft sie zusammen mit dem Zentralgebot der christlichen Ethik. Nur hat die Forderung bei Rolland, entsprechend der ganz andersartigen metaphysischen Unterlage seiner Ethik, eine stärkere Dynamik. Das Opfer soll nicht Resignation, nicht Schwäche, nicht weiches Nachgeben sein, sondern Ausdruck gesteigerter Lebenskraft, überlegener Seelenstärke, eine freudige Hingabe.

Es gibt ein Wort von Rolland, das den ganzen Inhalt seiner Ethik formelhaft zusammenfaßt: „Tout est bien qui exalte la vie. Il n'y a qu'un ennemi, c'est l'égoisme jouisseur, qui tarit et souille les sources de la vie. Exaltez la force, exaltez la lumière, l'amour fécond, la joie du sacrifice." [85])

Also Opfer aus Ueberschuß an Kraft, aus erhöhtem Lebensgefühl. Auch die folgende Aeußerung Christophes zu Madame Arnaud, die dem Druck ihres monotonen Daseins zu erliegen droht, zeigt, in welchem Maße bei Rolland das Ethische Aeußerung starken, freien Lebens ist: „Et si je me sacrifie, c'est que cela me fait plaisir . . . Rien de stupide comme ce mot sacrifice! Je ne sais quels clergymen, avec leur pauvreté de coeur, y ont mêlé une idée de tristesse protestante, morose et engoncée: Il semble pour qu'un sacrifice soit bon, il faut qu'il soit embêtant . . . Au diable! Si un sacrifice est une tristesse pour vous, non une joie, ne le faites pas, vous n'en êtes pas digne. Ce n'est pas pour le roi de Prusse qu'on se sacrifie, c'est pour soi. Si vous ne sentez pas le bonheur qu'il y a à vous donner, allez vous promener!" [86])

Diese Ethik hat nichts von Grämlichkeit und Muckertum an sich wie die bürgerliche Moral, sie kennt keine Askese wie die christliche Ethik, sie nimmt selbst dem Schmerz seinen Stachel, indem sie ihn bejaht,[87]) sie ist höchste Bejahung des Daseins, sie ist ganz und gar selbst Leben, sie entspricht etwa der folgenden Konzeption Nietzsches:

---

[84]) Lerch, Romain Rolland. S. 263.

[85]) Rolland, Dans la Maison. S. 200.

[86]) Rolland, Les Amies. S. 114.

[87]) Rolland, Vie de Michel-Ange. Préface. S. 22.

„Es wird ein höchster Zustand von Bejahung des Daseins konzipiert, aus dem auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann: der tragisch-dionysische Zustand." [88]) Wir sahen, daß der Begriff des Lebens der letzte Grund ist, auf dem das metaphysische und ethische Denken Rollands ruht; ist es deswegen richtig, in ihm „den eigentlichen und umfassenden Dichter des Bergsonismus" zu sehen [89]) und den „Jean-Christophe" als das mächtigste Prosagedicht des Elan vital" zu betrachten?[90])

Lerch hat darauf aufmerksam gemacht, daß eine direkte Beeinflussung nicht möglich sein kann, da die „Evolution créatrice" erst 1907 erschien, während der „Jean-Christophe" schon 1904 zu erscheinen begann, an welchem Zeitpunkt seine Gesamtkonzeption schon feststand.[91]) Wenn nun ihre Hymnik des Lebens zwischen Bergson und Rolland eine gewisse Analogie herstellt, so kommt darin doch wohl nur eine historische Parallelität, nicht aber ein Abhängigkeitsverhältnis zum Ausdruck, und jene oben zitierte Bestimmung Rollands von Klemperer als des „eigentlichen und umfassenden Dichters des Bergsonismus" hat wohl nur im Sinne einer geistesgeschichtlichen Charakteristik ihre Berechtigung, nicht aber als Feststellung eines historischen Tatbestandes. Außerdem unterscheidet sich der Begriff des Lebens bei Rolland durch seine Richtung auf das Ethische grundlegend von dem Bergsons, der nicht aus dem Bezirk des Metaphysischen heraustritt. Es gibt andere, mit Bestimmtheit nachweisbare Einflüsse, unter denen sich die philosophische Entwicklung Rollands vollzogen hat: die Vorsokratiker, vor allem Empedokles, von neueren Spinoza und Nietzsche. Seit dem Erscheinen des „Eclair de Spinoza" muß es als sicher gelten, daß vor allem Spinoza das bedeutendste philosophische Erlebnis für Rolland gewesen ist.[92]) Alle Einflüsse aber, so stark sie auch sein mögen, sind im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Formation des für Rolland so charakteristischen Zentralbegriffes des „Lebens" geringfügig gegenüber der entscheidenden historischen Tatsache, daß sich dieser Begriff gebildet hat als Reaktion gegen die geistige und moralische Atmosphäre der Zeit, in der sich die Geistigkeit Rollands bildete. Es ist im ersten Kapitel versucht worden, diese Zeit zu charakterisieren. Es war die Zeit, von der Rolland schrieb: „Ein Materialismus ohne Größe lastet auf dem Denken, hemmt die Tatkraft der Regierungen und der einzelnen Individuen. Die ganze Welt geht an einem weisen und niederträchtigen Egoismus zugrunde; er wird sie ersticken." [93])

Es war die Zeit, da die Haltung der Gebildeten sich weithin erschöpfte in einem steril-genießerischen Intellektualismus, genannt Dilettantismus. Gegen diese Zeit ohne Glauben und Größe konzipierte

---

[88]) Nietzsche, Wille zur Macht. S. 578.

[89]) Klemperer, Geschichte der französischen Literatur. Bd. V, Teil 3. Zweite Hälfte, S. 88.

[90]) a. a. O., S. 90.

[91]) Lerch, Romain Rolland. S. 34 ff.

[92]) Rolland, Empedocle d'Agrigente suivi de l'Eclair de Spinoza. Paris 1931.

[93]) Rolland, Vie de Beethoven. Dtsch. Uebersetzung bei Rascher, Zürich 1918. S. 6.

Rolland seine kraftvolle Metaphysik des Lebens, seine Ethik des Lebens, des Opfers, der freudigen Hingabe. Diese Zeitlage erklärt stärker als jeder Versuch zur Rekonstruktion philosophischer Einflüsse die Konzeption seines dynamischen Lebensbegriffes und seine Richtung auf das Ethische. In einem Brief an Tolstoi (nicht dem berühmten, den er noch als Jüngling schrieb) aus dem Jahre 1897 schrieb er über den französischen Bauern: „Il n'a plus de Dieu, sa vie est vide. Il faut que Dieu renaisse en lui et qu'il goûte de nouveau l'ardeur de se donner, la volupté de se sacrifier pour une cause plus haute, cette joie qui lui fit accomplir tant de grandes choses dans le passé."

Am Schluß des Briefes: „Je ne rêve rien tant que de faire un peu de bien aux hommes, et de les arracher au néant qui les tue." [94])

Nachdem gezeigt ist, was der Begriff „Leben" in den Sphären des Metaphysischen und Ethischen bedeutet, und wie er sich bei Rolland in Opposition und Reaktion gegen die Zeit gebildet hat, wird nun auch deutlich, was es besagen will, wenn Rollands Hauptforderung an die Kunst, wie es im ersten Teil dieses Kapitels gezeigt wurde, nicht „Schönheit", sondern „Leben" heißt. Die Kunst ist das Mittel, durch das er die Menschen seiner Zeit dem tötenden Nichts entreißen will, durch das er sie von der pessimistischen Lähmung und der nihilistischen Passivität befreien und sie mit dem großen Atem des Lebens erfüllen will. Dies „Leben" bedeutet im Bezirk des inneren Menschen enthusiastischer Glaube an einen hohen Wert, Hingabe an ihn und Opfer für ihn. Unter dieser Perspektive hat Rolland selbst sein Schaffen von Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit an gesehen. In einer „Note biographique" von 1917 schreibt er: „L'esprit du temps était un dilettantisme anarchique, veule, snob, mystico-nihiliste matérialiste au fond. Contre lui, je pensai, j'écrivis et surtout je voulais écrire une serie de drames célébrant le divin, le héros et la foi..." [95])

Diese Dramen sind die Tragödien des Glaubens und das Theater der Revolution. Gleich in seiner ersten Tragödie des Glaubens, St Louis, stellt er den Kampf zwischen den niederziehenden lebensfeindlichen Mächten des Skeptizismus, des Dilettantismus und der von enthusiastischem Glauben getragenen Kreuzzugsbegeisterung dar. Manfred ist der Skeptiker, der ironische Dilettant, der aus der Distanz seines aufgeklärten Verstandes und seiner kraftlosen Seele heraus die Kreuzzugsbegeisterung ironisiert. St Louis aber ist, wie es einmal von Christophe heißt, eine „Fackel des Glaubens", ganz und gar nur erfüllt von dem einen großen Gefühl seines Glaubens, das ihn sieghaft durch alle Schwierigkeiten hindurchträgt.[96]) Als ihm einmal Zweifel geäußert werden, ob er recht daran getan hätte, die Tausende von Menschen aus dem sicheren Wohlbefinden der Heimat in die unsichere Ferne hinauszuführen, wo Gefahr und Tod sie umgeben, da antwortete er: „Je leur fais plus de bien en les menant lutter et mourir pour le bien, qu'en

---

[94]) Liber Amicorum Romain Rolland: Paul Birukoff, Romain Rolland et Tolstoi. S. 58 ff.

[95]) P. J. Jouve, Romain Rolland vivant 1914—1918. S. 174.

[96]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 227.

les laissant languir dans un lâche bien-être. D'abord, les arracher à leurs basses pensées, tuer en eux l'égoisme et les désirs mortels."[97]) Als Motto über das ganze Werk, als sein Ziel und seinen Sinn, könnte man den Ruf Rosaliens setzen: „La vie, pour une heure de vie!" [98])

Deutlicher noch wird das, was Rolland als „Leben" bezeichnet und der zeitgeschichtliche Ursprung dieses Begriffes, sowie die Aufgabe der Kunst als Verkünderin des „Lebens" an „Aert", der Tragödie des nationalen Helden. Rolland stellt Aert in ein geistiges Milieu hinein, das dem der eigenen Zeit genau entspricht und zeigt am Schicksal dieses Helden, in welchem Maße seine Kunst erfüllt ist von einem kämpferischen Ethos gegen die eigene Zeit. Er sagt selbst über das Sujet des „Aert":

„Un jeune prince, un enfant qui représente la dynastie vaincue, le passé de la patrie, son ancienne énergie . . . soumis aux influences destructives d'un milieu découragé, corrompu, nihiliste. Cet enfant réussissant à défendre sa foi contre le doute et l'immoralité générale, et rêvant de ressusciter sa patrie, de secouer le joug de l'étranger. Tel est le point de départ de cette pièce, née directement des humiliations morales et politiques de ces dernières années."[99])

Der Geist, der durch das Stück geht, wird gekennzeichnet durch das Wort Aerts: „Une heure de vie, et puis, vienne que pourra! O Bonheur d'espérer! bonheur de lutter! Vivre! vivre!"[100])

Aber dieser Schrei nach Leben ist kein Schrei nach Genuß. Genuß tötet das Leben, sterilisiert das innere Leben. Leben liegt in der unerschütterlichen moralischen Größe Aerts, in der rückhaltlosen Hingabe an seine Idee, an seinen Glauben. Leben manifestiert sich im Glauben. Wo kein Glaube ist, da ist Stagnation, Erstarrung, Tod.

Aufgabe der Dramen des Glaubens ist es, zum Glauben aufzurufen, zu gläubiger Tat zu erwecken. Auch das „Theater der Revolution" soll vor allen Dingen die erschlafften Energien der Nation wieder entzünden, ist ein Aufruf zur Tat: . . . „rallumer l'héroisme et la foi de la nation aux flammes de l'épopée républicaine, afin que l'oeuvre interrompue en 1794 soit reprise et achevée par un peuple plus mûr et plus conscient de ses destinées: tel est notre idéal . . . L'action doit surgir du spectacle de l'action." [101])

Leconte de Lisle sagt einmal, daß die Kunst keine heroischen Taten mehr erzeuge.[102]) Das ist es gerade, was Rolland will, durch die Kunst den Heroismus erwecken. Kunst ist ihm ein Aufruf zur Tat. Sie ist nicht desinteressierte Kontemplation, sondern Aktion. Sein Kunstideal ist durchaus aktivistisch, er ist mit Brunetière der Ansicht, daß die Literatur eine Form des Handelns ist.[103]) Kunst als Tat, das ist

---

[97]) Rolland, St Louis. S. 34.

[98]) a. a. O., S. 70.

[99]) Rolland, Aërt. S. 1.

[100]) Rolland, Aërt. S. 36.

[101]) Rolland, Le 14 Juillet. Préface.

[102]) Leconte de Lisle, Préface des Poèmes antiques. In Derniers Poèmes. S. 216.

[103]) Curtius, F. Brunetière. S. 25.

aber der Punkt des stärksten Antipodentums zur Aesthetik des l'art pour l'art. Daß die Kunst irgend etwas anderem dienen könne als sich selbst, das ist für Flaubert, Leconte de Lisle, Baudelaire und alle anderen Künstler des l'art pour l'art eine ästhetische Ketzerei. Für sie gibt es nur die Alternative: entweder reiner Künstler zu sein, absichtsloser Diener der Kunst oder zum Moralisten und Pädagogen zu werden.[104]) Nach der Formulierung Elise Richters fände auch die Kunstauffassung Rollands noch Raum in dieser Alternative: „Rolland verdammt mit Tolstoi den Grundsatz des „l'art pour l'art", der nur für ganz wenige Geltung haben könne. Das Ziel der Kunst ist Belehrung. Allerdings im höchsten Sinn."[105])

So einfach liegen, wie wir gesehen haben, die Dinge bei Rolland nicht. Das Ziel der Kunst ist nicht „Schönheit" und nicht „Belehrung". Es ist vor allem nicht Demonstrierung moralischer Sätze. „L'art pour la morale, ce Pégase hongre"[106]) ist ein platter Utilitarismus. In seinem „Théâtre du Peuple" warnt er ausdrücklich davor, das neue Theater in den Dienst der Moral zu stellen.[107]) Romain Rolland kennt nicht die Kunst als Moral, wohl aber eine Moral der Kunst. Er findet harte Worte gegen den Immoralismus der Pariser Boulevardkunst, gegen die Entwürdigung der Kunst zur Demonstration pikanter Fälle aus der Kasuistik mondäner Erotik. Kunst, die den Dunstkreis der Immoralität an sich hat, ist für Rolland der tiefste Grad der Kunst.[108]) Diese Ansicht führte ihn aber nicht dazu, die Kunst in den Dienst der Moral zu stellen. Wir haben im Laufe dieses Kapitels Rollands Stellung zur Moral kennen gelernt. Zwischen Moral und seiner hohen Konzeption der Kunst klafft ein tiefer Graben, über den hinüber keine Verbindung möglich ist. Er sagt über das Drama der Augier und Dumas fils, das ja vor allem „l'art pour la morale" ist: „Il est borné, terre à terre et, pas plus que la comédie, n'offre un aliment assez généreux, — si substantiel soit-il — à une nation qui doit fournir une étape dure et dangereuse, et qui a besoin que toutes ses puissances soient exaltées."[109])

Also nicht Moral und nicht ausschließliche Kultur der Form, das Wesentliche der Kunst ist nicht Schönheit und nicht Belehrung: das Wesentliche der Kunst ist ihre geistig-seelische Substanz, das Wesentliche ist die Exaltation des inneren Lebens, die Stärkung der seelischen Kraft.

Originalität und Geschmack sind in dieser Aesthetik minderwertige Faktoren, Originalität ist für die Kunst dieser Prägung eher eine Störung als ein Wert, und Geschmack vermag den Mangel an

---

[104]) Cassagne, La théorie de l'art pour l'art. S. 237 ff. Leç de Lisle, Les poètes contemporains. In: Derniers Poèmes. S. 273.

[105]) Elise Richter: R. Rolland. In: German.-Roman. Monatsschr. VII. Jahrgang 1920.

[106]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 279.

[107]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 116, 117.

[108]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 279.

[109]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 37.

„Leben" nicht zu ersetzen. Christophe ist frei von aller Originalitätssucht, er hatte nicht, wie die Pariser Künstler, „la frayeur maladive du déjà dit".[110]) Es heißt von ihm: „Pour rien au monde, il n'eût cherché à être original: il lui semblait qu'il fallait être bien médiocre pour s'embarasser d'un pareil souci. Il cherchait à dire ce qu'il sentait, sans se préoccuper si cela avait été, ou non, dit avant lui."[111])

Pelléas und Mélisande ist für Rolland eine der „vollendetsten Blüten des französischen Geistes"[112]) ein Werk, in der Vollendung seines Geschmackes vergleichbar dem Theater Racines. Dennoch sagt er im „Jean-Christophe" von Pelléas und Mélisande: „. . . Des harmonies très fines. De petits effets d'orchestre très bons, de très bon goût. Mais ce n'est rien, rien du tout."[113])

Auch im Aesthetischen heißt seine letzte Formel: „la vie".

„L'art! Etreindre la vie, comme l'aigle sa proie,
et l'emporter dans l'air, s'élever avec elle dans
l'espace serein! . . . Pour cela il faut des serres,
de vastes ailes, et un coeur puissant . . .
L'art est la vie domptée!"[114])

In der Aesthetik Rollands findet der Begriff des „Lebens" Verwendung sowohl in seinem metaphysischen als auch in seinem ethischen Sinngehalt.

Rollands Kunst zeigt und feiert das Leben in den elementaren Erscheinungsformen der Natur: als Schöpfungsrausch des Frühlings und der Liebe, als Sturm und Gewitter, als Gewalt des Gebirges, als reißenden Strom menschlicher Leidenschaft. Die großen Krisen im Leben Christophes, der Durchbruch der Pubertät und die Genesung nach dem tiefen Fall mit Anna, sind von schweren Frühlingsgewittern begleitet. Es ist das eine Parallelität der Natur- und Seelenvorgänge, die die Identität des Lebens andeuten soll, Symbol sein soll für die metaphysische Einheit des Lebens, das dasselbe ist in der Natur und in der menschlichen Seele.

Aber die Kunst Rollands zeigt auch das „Leben" in der Gestalt ethischer Bändigung: als gläubige Tat, als Hingabe und Opfer.

Daß die Kunst aus dem metaphysischen Gehalt des Lebensbegriffes machtvolle Kräfte ziehen kann, ist ohne weiteres deutlich. Der ganze zehnbändige „Jean-Christophe" erbebt unter den elementaren Gewalten, in denen sich dort „Leben" offenbart. Aber auch die Ethik des „Lebens" hat der Kunst Rollands wertvolle Inspirationen gegeben. Die besten Gestalten des „Jean-Christophe", Louisa, Antoinette, Madame Arnaud, Jean-Christophe selbst sind ethische Manifestationen, sind erfüllt von dem höchsten Leben, das nur in ethischer Gestalt erscheint.

---

[110]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 87.

[111]) Rolland, La Révolte. S. 38.

[112]) Rolland, Musiciens d'aujourd'hui. Dtsch. Uebersetzung. S. 267.

[113]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 98.

[114]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 137.

So haben wir bei Rolland eine Korrespondenz von Ethik und Aesthetik, in der nicht, wie bei dem alten Tolstoi, die Ethik die Kunst zerstört, sondern ihr wertvolle Inhalte gibt, in der die ethischen Absichten für die Kunst nicht Verfälschung bedeuten, sondern in der die Kunst als Verkündigung des Ethischen zur tiefsten Erfüllung ihrer Aufgabe kommt.

* * *

Es muß zum Schluß noch auf eine Beziehung hingewiesen werden, die für das Verständnis dessen, was Rolland im Ethischen und Aesthetischen „Leben" nennt, von größter Bedeutung ist: die Beziehung zwischen Leben und Wahrheit. In „La Nouvelle Journée" zitiert er eine Stelle aus einem Aufruf von Giuseppe Prezzolini, der wohl die konzentrierte Zusammenfassung seiner eigenen Meinung zu diesem Punkte ist. Die Stelle lautet: „Respectez la vérité! . . . Il n'est pas de conscience, il n'est pas de hauteur de vie, il n'est pas de capacité de sacrifice, il n'est pas de noblesse, là où n'existe pas un religieux, rigide et rigoureux respect de la vérité . . .

L'essence de l'homme est là: dans sa merveilleuse faculté de chercher, la vérité, de la voir, de l'aimer et de s'y sacrifier. — Vérité qui répands sur ceux qui te possèdent le souffle magique de ta puissante santé" [115])

Wahrheit ist die Voraussetzung des inneren Lebens, vor allem in der ethischen Sphäre. Wahrheit ist Leben und Lüge ist Tod: „Toute âme qui voit une fois la vérité en face et tâche de la nier, se suicide elle-même." [116])

Das ist eine Anschauung, die wie eine gerade Linie von dem Rolland des ersten Dramas bis zum Rolland der „Ame enchantée" durchgeht. Man beachte nur, einen wie strengen Dienst Christophe-Clerambault und Anette an der Wahrheit üben, wie sie Beziehungen abbrechen, wenn sie innerlich unwahr geworden sind, weil sie sonst die Flamme ihres inneren Lebens bedroht sehen. Wahrheit ist die Hygiene des seelischen Lebens.

Auch im Aesthetischen ist Wahrheit die Grundvoraussetzung des Lebens. Schon den Knaben Christophe belehrte der Onkel Gottfried darüber, daß die Kunst in der Wahrheit wurzeln müsse, daß man nur dann schreiben dürfe, wenn man wirklich etwas zu sagen habe und daß die Lüge der Tod der Kunst sei. „Tu as été orgueilleux, tu as menti: tu as été puni . . . Voilà! On est toujours puni, lorsqu'on est orgueilleux et qu'on ment, en musique." [117])

Das Erlebnis der Wahrheit in der Kunst ist das entscheidende künstlerische Erlebnis seiner Jugend. Es wird herbeigeführt durch die Praxis des Lebens. Als er nach den ersten Erfahrungen in der Liebe seine früheren Kompositionen wieder durchsieht, da erschrickt er über ihre innere Unwahrhaftigkeit: „Ce qui l'exaspérait surtout dans ses

---

[115]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 45.

[116]) Rolland, Théâtre de la Révolution. S. 356.

[117]) Rolland, L'Aube. S. 194.

oeuvres, c'était leur mensonge. Rien de senti. Une phraséologie apprise par coeur, une rhétorique d'écolier: il parlait de l'amour, comme un aveugle des couleurs; il en parlait par ouï-dire, en répétant les niaiseries courantes. Et non seulement l'amour, mais toutes les passions lui avaient servi de thèmes à déclamations." [118])

Von nun an wurde ihm der Grad der Wahrheit oder der Lüge zum maßgebenden ästhetischen Kriterium, denn er bezeichnet auch den Grad des Lebens. Wo die Kunst Illusion ist, da fehlt ihr die tiefste Kraft, die nur aus der Wahrheit erwächst, da fehlt ihr der eigentliche Lebensnerv.

„L'art n'était-il donc pas une illusion aussi? — Non, il ne devait pas l'être.

La vérité! La vérité!

Les yeux grands ouverts, aspirer par tous les pores le souffle tout-puissant de la vie, voir les choses comme elles sont, voir l'infortune en face— et rire." [119])

Die Kunst ist kein Absolutum, sie empfängt Sinn und Wert nicht aus sich selbst, sie wird erst dann zu einem Wert, wenn sie sich erfüllen und leiten läßt von den höchsten Werten, die Rolland im Geistigen kennt: Wahrheit und Leben: „Si l'art et la vérité ne peuvent vivre ensemble, que l'art disparaisse! La vérité, c'est la vie. La mort, c'est le mensonge." [120])

* * *

Der Begriff des „Lebens" ist zunächst eine metaphysische Konzeption Rollands. Von dort her erhält er Relief, Farbe und Kraft. In sublimierter Form wird er dann die Grundlage seiner Ethik. „Leben" heißt hier Kampf für eine Idee, Hingabe an eine große Sache, im Opfer hinauswachsen über den engen Zirkel des „Ich". Indem Rolland der Kunst der Form eine Kunst der Substanz gegenüberstellt und diese aus seinen metaphysischen und ethischen Anschauungen schöpft, wird der Begriff des „Lebens" nun auch zum entscheidenden Charakteristikum seiner Kunst und seiner Aesthetik. Voraussetzung aber des „Lebens" im Ethischen und Aesthetischen ist die Wahrheit.

---

[118]) Rolland, La Révolte. S. 14.

[119]) La Révolte. S. 273.

[120]) La Révolte. S. 84.

Kunst und Leben.

Wenn in diesem Kapitel über die Beziehungen der Kunst zum Leben gesprochen werden soll, so ist das Wort Leben nicht in der spezifischen Bedeutung zu verstehen, in der es in den Erörterungen des vorigen Kapitels verwendet worden ist, sondern es ist das empirische Leben gemeint, das individuelle Leben und das gesamte Leben der Zeit in seinen für die Gesamtheit bedeutsamen Ereignissen und Erscheinungen.

Kunst und Leben sind für die l'art pour l'art-Aesthetik gegensätzliche Bereiche. Die l'art pour l'art-Aesthetik ist ja geradezu als Verneinung der Zeit entstanden und predigt die Abschließung von der Zeit und dem Leben als allgemeines ästhetisches Gesetz. Das Kunstwerk muß streng jede Aktualität vermeiden: „. . . elle doit, en un mot, éviter de se mêler aux querelles des hommes, ne jamais se transformer en tribune ou en arme de combat.“[121])

Das Leben ist endlich und vergänglich, die Kunst ist unendlich und ewig. Die l'art pour l'art — Künstler sind von einer heftigen Abneigung gegen das Leben der Gegenwart beseelt: „Que les esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, je ne les envie ni les félicite, car nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances.“[122])

Die Kunst darf sich nicht vom Leben inspirieren lassen, sie hat dem Leben gegenüber keine Verantwortung und hat in ihm keine Aufgaben. Die Kunst wird geradezu zum Mittel, dem Leben, der Gegenwart, der Zeit überhaupt zu entfliehen in räumliche (Exotismus) oder zeitliche (Historismus) Ferne. Ferrère sagt von Flaubert: „. . . c'est la tristesse, le dégoût du présent qui l'ont poussé à ressusciter le passé punique. Carthage est sa Thébaide.“[123]) Flaubert selbst sagt: „Notre âge est si lamantable que je me plonge avec délices dans l'antiquité.“[124]) Oder an einer anderen Stelle: „Moi, je déteste la vie . . . Cela était bon, quand on portait le pourpre au dos, quand on vivait sous un ciel bleu . . .“[125])

Die l'art pour l'art-Künstler gehören, wie Rolland von Olivier sagt, zu jener Elite, „. . . qui, pour, trouver la beauté, a besoin de la

---

[121]) E. L. Ferrère, L'Esthétique de Gustave Flaubert. S. 57.

[122]) Leconte de Lisle, Préface des Poèmes et des Poésies. In: Derniers Poèmes. S. 226.

[123]) E. L. Ferrère, L'Esthétique de Gustave Flaubert. S. 401.

[124]) Flaubert, Correspondance III, 169. Zitiert bei Ferrère, s. o. S. 401.

[125]) Flaubert, Correspondance II, 354. Ferrère s. o. S. 401.

chercher dans les temps qui ne sont plus, ou dans ceux qui n'ont jamais été. Comme si la boisson de vie n'était pas aussi enivrante aujourd'hui qu'autrefois! Mais les âmes fatiguées répugnent au contact direct de la vie; elles ne peuvent la supporter qu'à travers le voile de mirages que tisse l'éloignement du passé et les paroles mortes de ceux qui furent autrefois des vivants." [126])

So wird die Kunst zu einer Zuflucht vor dem Leben. Es findet eine ungeheure Entwertung des Lebens statt; das Leben ist nur Mittel, höchstes Ziel ist die Kunst.[127]) Aber nicht nur daß die l'art pour l'art-Künstler der eigenen Zeit und ihren Inhalten mit Antipathie, ja mit völliger Abneigung gegenüberstehen, es verschwinden aus ihrem individuellen Leben nahezu alle Erlebnisinhalte, es verschwindet bei ihnen nahezu jedes individuelle Schicksal: ihr Vorrat an Menschlichkeit wird nicht durch menschlich erschütternde individuelle Erlebnisse aufgefrischt. Flaubert und die Goncourt haben ihr Leben in einsamer Arbeit zugebracht, einzig dem strengen Dienst an die Kunst hingegeben. Diese Künstler sind beherrscht von einem Absolutismus der Form, dem sie sogar das individuelle Leben zum Opfer bringen. Sie glauben an die unendliche Progressivität der künstlerischen Form. Kunst, das ist „. . . l'éternisation dans une forme suprême, absolue, définitive, de la fugitivité d'une créature ou d'une chose humaine." [128]) Nur wenn man jede Beziehung zwischen der Kunst und dem Leben verneint, ist es möglich, ein Kunstwerk zu schaffen, das in seiner formalen Vollendung jeder Veränderung durch die Zeit und das Leben entzogen ist, das dadurch geradezu die Ueberwindung der Zeit, das ewig ist. Nur in diesem Bemühen ist die Kunst wirklich Kunst. Diese Auffassung setzt voraus, daß das Ziel dieser Kunst, die Schönheit, in absoluter Form, in jeder Aenderung und Wandlung entzogener Statik existiert.

Es ist nach den Ausführungen des zweiten Kapitels deutlich, daß Rolland von seinem metaphysischen Standort aus nur zur Ablehnung dieser statischen Aesthetik kommen kann, daß sich ihm das Verhältnis von Kunst und Leben als gegenseitige Durchbringung darstellen muß. Statik ist Erstarrung. Es gibt keine Möglichkeit für das Kunstwerk, in absoluter Form zu existieren und hoch über allem Wandel der Zeit stehend, immer gleiche Kraft und Wirkung zu behalten. Auch das Kunstwerk steht unter dem allgemeinen Gesetz des Lebens, das für Rolland Bewegung und Wandlung heißt, Tod und Auferstehung: „Les oeuvres meurent comme les hommes. Oeuvres écrites ou oeuvres peintes tragédies de Racine, campanile San Marco, elles s'effritent et croulent. Même ce qui dure le plus: les génies disparaissent. Ils pâlissent peu à peu . . . Pourquoi Dante et Shakespeare mêmes échapperaient-ils à la commune loi? . . . Ce qui importe, ce n'est pas ce qui fut, c'est ce qui sera; ce n'est pas que la mort s'arrête, mais que la vie renaisse. Et vive la mort, si elle est nécessaire à fonder la vie nouvelle." [129])

---

[126]) Rolland, Dans la Maison. S. 164.

[127]) Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art. S. 447.

[128]) Goncourt, Journal 1866. Zitiert bei Cassagne s. o. S. 266.

[129]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 168.

Daß es nicht möglich ist, geschichtslose Kunst zu schaffen, Kunst, die über allem Wandel der Zeit hinweg dem Menschen immer Gleiches bedeuten könnte, macht Rolland an seinem eigenen Verhältnis zu den französischen Klassikern klar. Er schreibt: „Certes, j'admire les grands classiques, et du meilleur de mon esprit. Ils ont nourri presque exclusivement dix années de ma jeunesse. J'y fais retraite souvent, aux heures où je suis las de la vie. Mais qu'ils sont loin de cette vie, de mes soucis, de mes rêves, de mon combat journalier!" [130])

Rolland glaubt, daß Kunst immer von den Umklammerungen ihrer Zeit umfangen sei und daß sie auch nur in ihrer Zeit ihr Höchstmaß an Wirkungsmöglichkeit habe: „Rien n'est bien qu'à sa place et en son temps." [131]) Rolland ist der Ansicht, daß die Abhängigkeit der Kunst von den natürlichen Bindungen der Zeit und des Lebens durchaus ein Wert für sie sei und daß sie sich der naturgemäßesten Möglichkeit der Substanzgewinnung beraube, wenn sie sich davon zu befreien suche: „Eine Kunst, die stark und lebensvoll sein soll, darf sich nicht ängstlich in einer Sekte einspinnen, sie darf nicht in einem Treibhause Schutz suchen, wie die unglücklichen Bäume, die man in Töpfen aufzieht; sie muß in freier Erde wachsen, frei in ihr die Wurzeln ausbreiten, denn sie kann von überall Leben saugen. Der Geist soll alle Substanz des Weltalls in sich aufnehmen." [132])

Während die l'art pour l'art-Aesthetik nur in der Isolierung der Kunst vom Leben ihre Würde, die Reinheit ihres Wesens und ihrer Aufgabe gewahrt glaubte, sieht Rolland darin gerade Verfall und Tod. In der ständigen Berührung mit dem Leben dagegen erfährt sie einen Zustrom an Frische und Energie, sie gewinnt an Kraft und Bedeutung, wenn sie ihre Fundamente tief in das zeitgenössische Leben senkt, wenn sie als ihre Aufgabe ansieht, sich vom Leben durchdringen zu lassen, um selbst wiederum das Leben zu durchdringen und zu erhöhen.

Kunst muß wurzeln in dem Bereich der Erlebnisse und Erfahrungen des individuellen Lebens und in der inneren Anteilnahme an den großen Ereignissen der Zeit. Wenn die Kunst sich vom zeitgenössischen Leben zurückzieht und die individuelle Erlebnissphäre der Künstler zusammenschrumpft, so wird die künstlerische Produktion zur technischen Produktion, ohne Lebensnerv, ohne daß äußerer Glanz die innere Sterilität verbergen könnte.

In diesem Zustand etwa befindet sich Christophe in dem Stadium seines Lebens, in dem ihn der Anfang des neunten Bandes „Le Buisson Ardent" zeigt. Es herrscht bei ihm völlige menschliche Windstille, die sich, bei seiner vollkommenen Beherrschung der musikalischen Technik, als Leichtigkeit in der Produktion auswirkt. Aber seine Kunst verliert an innerem Gewicht.

Es heißt: „Il jouissait, dans la création, d'un bonheur uniforme. L'art n'était plus pour lui, à cet instant de sa vie, qu'un bel instrument, dont il jouissait en virtuose: Il se sentait, avec honte, devenir dilettante.

---

[130]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 63.
[131]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 5.
[132]) Rolland, Voyage musical au pays du passé. S. Dtsch. Uebersetzung. S. 98.

Il faut, dit Ibsen, pour persévérer dans l'art, autre chose et plus, qu'un génie naturel: des passions, des douleurs, qui remplissent la vie et lui donnent un sens. Sinon, l'on ne crée pas, on écrit des livres. Christophe écrivait des livres. Il n'y était pas habitué. Ces livres étaient beux. Il les eût préférés moins beaux et plus vivants." [133])

Christoph wird zunächst durch seine Anteilnahme an der Arbeiterbewegung aus seiner menschlichen Lethargie herausgerissen und erfährt dann durch den Tod seines Freundes und das Erlebnis mit Anna die tiefsten menschlichen Erschütterungen seines Lebens. Seine Kunst gewinnt aus dieser menschlichen Passion gerade ihre größte Ausweitung, ihre höchste Reife. Gerade dadurch, daß er im Bereiche des Menschlichen alle Spannungen durchmißt, gelangt seine Kunst auf den höchsten Gipfel der Vollendung.

Es ist somit für die Auffassung Rollands über die Beziehungen zwischen Kunst und Leben bedeutsam, daß die künstlerische Entwicklung des Künstlers, den er geschaffen hat, Jean-Christophes, in ständiger Parallelität zu seiner menschlichen Entwicklung verläuft, daß die Antriebskräfte und die Faktoren der Vorwärtsbewegung seiner künstlerischen Entwicklung aus der Sphäre individuellen menschlichen Erlebens stammen. Das bedeutendste künstlerische Erlebnis des jungen Christoph, das Erlebnis der Wahrheit in der Kunst, wird ausgelöst von einer ganz persönlichen Lebenserfahrung: seiner Liebe zu Ada. Erst nachdem er die Liebe als Realität kennen gelernt hat, sieht er, daß ihre rein imaginative Darstellung in seinen früheren Kompositionen Lüge ist: „Rien de senti." [134]) Vom Leben her gewinnt er also einen Einblick in die Voraussetzungen echter Kunst, bekommt er einen Begriff von der Wahrheit als künstlerischer Kraft: „Mais il ne suffit pas de vouloir être sincère: il faut pouvoir l'être; et comment le serait-on, quand on ne connaît encore rien de la vie? Ce qui venait de lui dévoiler la fausseté de ces oeuvres, ce qui avait creusé brusquement un fossé entre lui et son passé, c'était l'épreuve des six derniers mois. Il était sorti des fantômes; il possédait maintenant une mesure réelle, à laquelle il pouvait rapporter ses pensées, pour en juger le degré de vérité ou de mensonge." [135]) Er nahm nun eine Revision, eine schmerzliche Revision seines gesamten Bestandes an künstlerischen Urteilen vor; [136]) aus der größeren menschlichen Reife ergab sich die größere künstlerische Reife im Urteil und im eigenen Schaffen. Es muß noch eine Stelle angeführt werden, die den Gedanken Rollands von der Befruchtung der Kunst durch das Leben in eindeutig klarer Weise formuliert, die zwar zunächst nur auf den „Musiker" Jean-Christophe Bezug hat, über diese Spezialisierung hinaus aber auch ganz allgemein für den Künstler überhaupt gilt: „Christophe pensait, comme Mussorgsky, que les musiciens ne feraient pas mal de laisser de temps en temps leur contrepoint et leurs harmonies pour la lecture des beaux livres et l'expérience de la

[133]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 10.
[134]) Rolland, La Révolte. S. 14.
[135]) Rolland, La Révolte. S. 14.
[136]) Rolland, La Révolte. S. 22.

vie. La musique ne suffit pas à un musicien. Ce n'est pas ainsi qu'il arrivera à dominer le siècle et à s'élever au-dessus du néant . . . La vie! Toute la vie! Tout voir et tout connaître. Aimer, chercher, étreindre la vérité- la belle Penthésilée, reine des Amazones, qui mord celui qui la baise!" [137]) Man beachte in diesem Zusammenhang die außerordentliche Vielseitigkeit von Christophs Lebensbeziehungen, sein Bestreben: Tout voir et tout connaître. Man beachte die große Bedeutung, die die Freundschaft mit Olivier für seine künstlerische Entwicklung hat, und daß die Heiterkeit und Klarheit seiner Alterskunst reifen unter der milden Sonne seiner Liebe zu Grazia.

Die Inhalte der Kunst Jean-Christophes stammen aus den Inhalten seines individuellen Lebens. Zwischen seiner menschlichen und seiner künstlerischen Entwicklung besteht eine parallele Bewegung, während beim l'art pour l'art-Künstler die Sphäre des Menschlichen aufgesogen ist von der Sphäre des Aesthetischen und das Leben zum Opfer wird unter dem Absolutismus einer Kunst der formalen Vollendung.[138])

So sind es nicht ausschließlich ethische Tendenzen, die in Rollands Aesthetik dem Aesthetischen gegenüberstehen, sondern es ist auch das rein Menschliche, das die Kunst vor der Erstarrung zu einer rein ästhetischen Angelegenheit bewahren kann. Aber eine Kunst, die ihre Inhalte nur aus dem individuellen Erlebnisbereich des Künstlers nehmen wollte, würde in die Gefahr kommen, einem extremen Individualismus zu verfallen, welcher der Kunst ihre Allgemeinbedeutung nehmen könnte. Deswegen muß die Kunst auch teilnehmen an dem überindividuellen allgemeinen Leben, sie muß sich inspirieren an den großen Ereignissen und Erscheinungen des zeitgenössischen Lebens. Das ist eine Forderung und ein Gedanke, den Rolland an den verschiedensten Stellen seines Werkes klar ausgesprochen und in verschiedenen seiner Werke selbst verwirklicht hat: „L'art ne peut s'abstraire des désirs de son temps." [139]) Oder: „Rien de plus juste pour l'art que de se faire l'interprète de la vie contemporaine." [140]) Oder: „Il faut vivre la vie de son temps, même bruyante et impure." [141]) Kunst, die sich zu desinteressieren versucht an dem Leben der Zeit, ist für ihn „un art de vieillards".[142])

Während die l'art pour l'art-Aesthetik vom Kunstwerk verlangte, jede Aktualität zu vermeiden und seine reine Sphäre nicht durch zeit-

---

[137]) Rolland, La Foire sur la place. S. 106. Vgl. auch Les Amies. S. 26. La Nouvelle Journée. S. 69.

[138]) Vgl. den folgenden Brief Flauberts an G. Sand: Ce que vous me dites . . . de vos chères petites m'a remué jusqu'au fond de l'âme. Pourquoi n'ai-je pas cela? J'étais né avec toutes les tendresses pourtant. Mais on ne fait pas sa destinée, on la subit. J'ai été lâche dans ma jeunesse. J'ai eu peur de la vie. Tout se paye. Flaubert, Correspondance IV, 174. Zitiert bei Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art. S. 20.

[139]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 65.

[140]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 35.

[141]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 69.

[142]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 64.

liche Gebundenheit zu verunreinigen,[143]) ist für Rolland ein Eingreifen in die zeitgenössischen geistigen Kämpfe unter Umständen geradezu eine Pflicht der Kunst: „Mais quand l'époque est troublée et que la nation combat, c'est le devoir de l'art de combattre à ses côtés, de l'enflammer, de la guider, d'écarter les ténèbres et d'écraser les préjugés qui lui barrent le chemin." [144])

Es mußte im vorigen Kapitel schon in anderem Zusammenhang auf den kämpferischen Charakter seiner eigenen Kunst hingewiesen werden, es sei in diesem Zusammenhang noch einmal betont, daß sich dieser Charakter ergibt aus der Angleichung seiner Kunst an aktuelle Notwendigkeiten. Man beachte, mit wie großer Berechtigung das oben zitierte Wort über den „Dramen des Glaubens" und dem „Jean-Christophe" stehen könnte.

Wenn Rolland von der Kunst Inspiration an den großen überindividuellen Ereignissen des zeitgenössischen Lebens fordert, so deswegen, weil dadurch die Kunst bedeutende Inhalte bekommt, die sie vor innerer Sterilität und Erstarrung zu Form und Technik bewahren. In „Dans la Maison" sagt Jean-Christophe zu Olivier: „Vous avez été soulevés jusqu'aux étoiles et précipités jusqu'aux abîmes par votre affaire Dreyfus. Où est le poéte en qui a passé la tourmente? Il se livre, en ce moment, dans les âmes religieuses, le plus beau combat qu'il y ait eu depuis des siécles, entre l'autorité de l'Eglise et les droits de la conscience. Où est le poète en qui se reflète cette angoisse sacrée? Le peuple des ouvriers se prépare à la guerre . . ." [145]) Alle die hier aufgezählten Ereignisse hat Rolland künstlerisch zu gestalten versucht: die geistig-sittlichen Probleme der Dreyfus-Affaire in dem Drama des „Théâtre de la Révolution" „Les Loups", den Konflikt zwischen individuellem Gewissen und kirchlicher Autorität in der Gestalt des Abbé Corneille in „Dans la Maison", und als Dramen für das Theater der emporsteigenden und sich zum Kampfe bereitenden Schicht des Volkes waren die Dramen der Revolution gedacht. Außerdem ist die kunsttheoretische Untersuchung über das Theater des Volkes in diesen Zusammenhang zu setzen.

Eine Aehnlichkeit der Auffassung Rollands und derjenigen der St. Simonisten über die Aufgabe der Kunst im zeitgenössischen Leben ist unverkennbar, wie aus der folgenden Formulierung der St. Simonistischen Kunsttheorie ersichtlich ist: „Dans leurs journaux, dans leurs prédications, ils s'indignaient de l'inutilité de l'art contemporain, si peu en rapport avec les besoins et les aspirations du moment. Ils proclamaient que l'art a une autre mission à remplir que d'amuser l'imagination des oisifs. Les artistes ont pour tâche, à chaque époque de la civilisation, de cultiver les sentiments nécessaires au développement de l'humanité. Ils sont des sortes de prêtres, des directeurs des âmes, d'autant plus nécessaires que le gouvernement et l'Eglise affaiblis se discréditent davantage." [146])

---

[143]) Ferrère, l'Esthétique de Gustave Flaubert. S. 57.
[144]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 146.
[145]) Rolland, Dans la Maison. S. 45.
[146]) Globe, 26. janvier 1831. Zitiert bei Cassagne. S. 45.

Solche Anschauungen über die Hingabe der Kunst an die Zeit und ihr Leben bergen natürlich für die Kunst die Gefahr der Verfälschung in sich, die Gefahr, daß sie in den Dienst ihrem Wesen fremder Zwecke gestellt wird. Wenn die Kunst in Bezirke des Lebens hineingerät, die nicht primär vom Seelischen und Geistigen bestimmt sind, dann sinkt sie aus ihrer Stellung als Herrin und Führerin herab zur Magd und Geführten, dann entsteht die Kunst als Propaganda, die Kunst im Dienste des sozialen und politischen Fortschritts. Dann entsteht die Auffassung wie sie in dem Worte V. Hugos zum Ausdruck kommt: „L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore." [147])

So wurde der späte Zola zum Utopisten, seine Kunst wurde zur Demonstration seiner sozialistischen Soziologie, sie wurde zur Verherrlichung eines utopischen Fortschritts der Institutionen.

Diese Beziehungen zwischen Kunst und Leben meint Rolland nicht. Kunst hat es mit dem Seelischen, dem Menschlichen zu tun, und der Fortschritt im Menschlichen ist unabhängig von dem Fortschritt der Institutionen.[148])

Rolland hat diese Gefahr als eventuelle Konsequenz seiner Kunstauffassung gesehen, er hat seinen Künstler Christophe in dieser Gefahr gezeigt. Christophe gerät in die sozialistische Arbeiterbewegung und ist eine Zeitlang in Gefahr, sich an sie zu verlieren. Dann kommt er plötzlich zum Erwachen und zum Bewußtsein der unlösbaren und unvereinbaren Spannungen zwischen den Bestrebungen der Arbeiterbewegung und seiner Kunst. Er sagt den Arbeitern derb und offen, was ihn als Künstler von ihnen trennt: „Tant qu'il ne s'agira pour vous, disait-il, que d'intérêts matériels, vous ne m'intéressez pas. Le jour où vous marcherez pour une foi, alors je serai des vôtres. Autrement qu'ai-je à faire entre deux ventres? . . .

Il n'y a pas un de vous qui croie à l'âme immortelle. Vous êtes des ventres, je vous dis. Des ventres vides qui ne pensent qu'à s'emplir . .

Je suis artiste, j'ai le devoir de défendre l'art, je ne dois pas l'enrôler au service d'un parti . . . Sauver la lumière de l'intelligence: c'est notre rôle à nous. Qu'on n'aille pas à la mêler à vos luttes aveugles!

Tout comprendre, ne rien haïr. L'artiste est la boussole qui, pendant la tempête, marque toujours le nord . . ." [149])

Für Rolland regeln sich die Beziehungen der Kunst zum Leben von der Ebene höchster ethischer Verantwortlichkeit aus. Die Kunst soll nicht hinabsteigen in die Kleinheit der Tageskämpfe. Die Kunst soll in den zeitgenössischen Ereignissen den ewigmenschlichen Gehalt, die ewige Idee hervortreten lassen. Vorbild ist hier sein eigenes künstlerisches Werk: „Es ist das Geheimnis seiner Kunst, daß er die Probleme unserer Tage (Arbeiterbewegung, Dreyfusprozeß, Burenkrieg,

---

[147]) V. Hugo in W. Shakespeare. S. 344. Zitiert bei Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art. S. 91.

[148]) P. J. Jouve, R. Rolland vivant 1914—1918. S. 145.

[149]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 59, 60, 61.

Weltkrieg, Frauenemanzipation) hinaufzuheben weiß, hoch über den Alltag hinaus in das Reich der ewigen Ideen." [150])

So sehr Rolland die Funktion der Kunst als Deutung und Führung des zeitgenössischen Lebens betont, so ist er doch der Ansicht, daß die höchste Stufe der Kunst über dem Leben liegt, in einer Höhe, wo sie von allen zeitlichen Bindungen freigeworden, wo sie selbst vom individuellen Erlebnis des Künstlers unabhängig geworden ist, ohne an innerer Lebensfülle zu verlieren. Das bedeutet keine Rückkehr zur l'art pour l'art-Aesthetik, die der Kunst einen Bezirk neben dem Leben anweist, die die Kunst zu einer in sich abgeschlossenen Welt der schönen Formen macht, zu einer einsamen Insel der Schönheit, unberührbar und unerreichbar von dem unreinen Chaos des Lebens: „Le monde du Beau, l'unique domaine de l'art, est en soi un infini sans contact possible avec toute autre conception inférieure que ce soit." [151])

Diese Stufe liegt eigentlich jenseits aller systematisch-ästhetischen Erörterungen. Sie ist letztes ungewolltes und unbeabsichtigtes Ergebnis einzelner weniger Künstlerindividualitäten, Jean-Christophe gehört zu ihnen.

Sie steht am Ende einer langen mühseligen Wanderung durch das Leben. Erst nachdem der Künstler alle Kreise des Menschlichen durchschritten, wenn er alle Spannungen und Erschütterungen des Seelischen erlitten hat, und nun sein Blick alle Möglichkeiten des Lebens ständig umspannt, dann ist diese letzte Stufe der Kunst erreicht. Dann ist die Kunst eins geworden mit der unversiegbaren Fülle des Seelischen, und sie ist frei von zeitlichem Ereignis und individuellem Erlebnis. Jean-Christophe erreicht diese Stufe erst jenseits des brennenden Busches, dem Grenzstein, an dem er zur inneren Ueberwindung des Lebens gelangt, um selbst zu einem Mikrokosmos des Lebens zu werden. Auf dieser letzten Stufe der künstlerischen Entwicklung Jean-Christophes, da erscheint die Kunst in ihrem reinsten Wesen, da offenbart sie ihre, im zweiten Kapitel dargelegte metaphysische Natur: „A présent que toute idée créatrice s'imposait à lui comme une réalité supérieure, avec sa loi organique, il était arraché à la servitude de la raison pratique . . .

L'art le plus haut, le seul digne de ce nom, est au-dessus des lois d'un jour; il est une comète, lancée dans l'infini. Que cette force soit utile, ou qu'elle semble inutile, même, dangereuse, dans l'ordre pratique, elle est la force, elle est le feu, elle est l'éclair jailli du ciel: par là elle est sacrée, par là elle est bienfaisante. Ses bienfaits peuvent être, par fortune, même de l'orde pratique; mais ses vrais, ses divins bienfaits sont, comme la foi, de l'ordre surnaturel. Elle est pareille au soleil dont elle est issue. Le soleil n'est ni moral ni immoral. Il est Celui qui Est. Il vainc la nuit. Ainsi l'art.*)

---

[150]) Lerch, Romain Rolland. S. 258.

[151]) Leconte de Lisle, Les poètes contemporains. In. Derniers Poèmes. S. 240.

*) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 280.

Kunst und Volk.

„Unsere Zeit hat den Sinn für diesen Typus des Menschen, des Künstlers verloren, für den reinen Künstler, der zum Volk für das Volk spricht, nicht für sich und einige Gleichgesinnte. Heute schließen sich die reinen Künstler ab, und die zum Volk sprechen, sind häufig nichts anderes als Taschenspieler." [152])

In diesem Ausspruch aus dem Händelbuch ist ein Problem angedeutet, das für die ästhetischen Anschauungen Rollands außerordentlich charakteristisch ist und in ihrer Entwicklung einen sehr breiten Raum angenommen hat. Es hat Jahre gegeben, wie die von 1899—1902, in denen es im Mittelpunkt seines ästhetischen Denkens stand.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die französische Kunst, in seltsamer Gegenbewegung zu der politischen Entwicklung, zu einem großen Teil einem hochmütigen Aristokratismus verfallen: „Plus la France se démocratisait, plus sa pensée, son art, sa science semblaient s'aristocratiser." [153])

Indem die l'art pour l'art-Kunst, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, sich vom Leben überhaupt absonderte, sonderte sie sich auch vom Volke ab. Volk, in positivem Sinne dieses Wortes existiert für die l'art pour l'art-Aesthetik überhaupt nicht. Nur selten findet sich das Wort „peuple" in ihrem Vokabular, die gewöhnlichen Bezeichnungen sind „la foule", „la multitude", oder „le troupeau". Cassagne sagt: „En général le souci constant des hommes de l'art pour l'art fut d'éviter le contact de la foule." [154])

Die Tendenz zur Isolierung lag im Wesen einer Kunst, deren hauptsächlichstes Bemühen sich auf Form und Stil richtete. Es ist klar, daß die l'art pour l'art-Künstler beim Volke nicht auf Verständnis für ihre artistischen Sublilitäten rechnen konnten und es deswegen auch nicht erwarteten. So wurde ihre Kunst zu einer Kunst für ihresgleichen, zu einer Kunst für Künstler: „Les artistes écrivent pour leurs pairs, ou du moins pour ceux qui les comprennent . . . D'instinct même le peuple, comme le bourgeois d'ailleurs ira plutôt à l'oeuvre la moins neuve, la moins fine, à celle où il retrouvera sa vulgarité native. Il est très vrai que le style le gêne et le déconcerte. Ce n'est pas ce public de barbares qui convient à des auteurs épris avant tout de forme, d'art et de style." [155]) Von Flaubert sagt Ferrère, daß er der Ansicht

---

[152]) Rolland, Händel. Dtsch. Ausgabe 1922. S. 268.

[153]) Rolland, Dans la Maison. S. 88.

[154]) Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art. S. 239.

[155]) Barbey d'Aurevilly, Préface d'une vieille Maîtresse. Zitiert bei Cassagne s. o. S. 213, 214.

war, „que l'art est chose rare et de difficile réalisation, qu'il n'est pas à la portée de la foule, qu'il est bien plutôt une espèce d'initiation mystérieuse, réservée à quelques esprits privilégiés et à quelques âmes d'élite." [156])

So nahmen die Künstler selbst eine ungeheure Beschränkung ihres Resonanzraumes vor, Kunst wurde zur Angelegenheit einer Elite, eines erlesenen Kreises von Kennern, ja, sie wurde, Leconte de Lisle spricht es aus, zu einem nur wenigen zugänglichen geistigen Luxus: „L'art, dont la Poésie est l'expression éclatante, intense et complète, est un luxe intellectuel accessible à de très rares esprits." [157])

Diese Kunst fand und suchte keine Beziehung zur Gemeinschaft, sie lebte gewissermaßen in einem Zustand ästhetischer Autarkie.

In seinem Kampf gegen die selbstgenügsame Isolierung der Kunst und der Künstler steht Rolland stark unter dem Banne Tolstoischer Gedanken. Für Tolstoi lag das Wesen der Kunst gerade in ihrer gemeinschaftbildenden Kraft. In „Was ist Kunst?" sagt er: „Ein echtes Kunstwerk vollbringt das, daß in dem Bewußtsein des Empfangenden die Trennung zwischen ihm und dem Künstler aufgehoben wird, und nicht nur zwischen ihm und dem Künstler, sondern zwischen ihm und allen Menschen, die dasselbe Kunstwerk genießen. In dieser Befreiung der Persönlichkeit aus ihrer Absonderung von anderen Menschen, aus ihrer Einsamkeit, in dieser Zusammenschmelzung einer Persönlichkeit mit anderen ist auch die hauptsächliche Anziehungskraft und Eigenschaft der Kunst enthalten." [158])

In dieser Auffassung ist gerade Wert darauf gelegt, daß die Kunst den Weg in die Gemeinschaft findet, die Funktion der Kunst wird geradezu bestimmt als Befreiung von der Isolierung, als Gemeinschaftsbildung. An einer anderen Stelle desselben Buches heißt es zu diesem Gedankengang: „Wenn wir die Kunst so betrachten, müssen wir sehen, daß die Kunst eines der Mittel für die Einigung der Menschen untereinander ist." [159]) Aehnlich sagt Rolland von Christophe: „Il ne voulait plus d'une musique qui fût un monologue, une parole pour soi seul, encore moins une construction savante pour les seules gens du métier. Il voulait qu'elle fût une communion avec les hommes. Il n'est d'art vital que celui qui s'unit aux autres." [160])

Die Voraussetzung aber dafür, daß die Resonanz der Kunst nicht auf eine Elite beschränkt bleibt, sondern zu einer allgemein menschlichen Angelegenheit wird, besteht darin, daß sie in ihren Inhalten allen Menschen zugänglich ist, d. h. zum Ausdruck von allen Menschen gemeinsamen Erlebnissen wird. Auch in diesen Forderungen besteht eine weitgehende Parallelität zwischen Tolstoi und Rolland. Tolstoi sagt: „Den Inhalt der Kunst der Zukunft wird nicht die Aeußerung von exklusiven Gefühlen ausmachen.

---

[156]) Ferrére, l'Esthétique de Gustave Flaubert. S. 71.

[157]) Leconte de Lisle, Les poètes contemporains. Avant-propos. In: Derniers Poèmes. S. 238.

[158]) Tolstoi, Was ist Kunst? S. 220.

[159]) Tostoi, Was ist Kunst? S. 65.

[160]) Rolland, Dans la Maison. S. 83.

. . . Und daher wird das Ideal der Vollkommenheit in der Zukunft nicht die Exklusivität des Gefühls, das nur einigen zugänglich ist, sondern im Gegenteil seine Allgemeinheit sein." [161])

Tolstoi verlangt eine Kunst, „die die gewöhnlichsten alltäglichen Gefühle, aber solche, die allen Menschen der ganzen Welt zugänglich sind, wiedergibt — die alltägliche Kunst, die Volkskunst, die universelle Kunst." [162]) Ganz ähnlich lauten die Forderungen Rollands: „Les écrivains d'aujourd'hui s'évertuent, disait-il, à décrire des raretés humaines ou bien des types qui n'existent que dans des groupes amoraux, en marge de la grande société des hommes agissants et sains. Puis qu'ils se sont mis d'eux mêmes à la porte de la vie, laissez les et va où sont les hommes. Aux hommes de tous les jours montre la vie de tous les jours: elle est plus profonde et plus vaste que la mer." [163]) Zwar werden die meisten künstlerischen Forderungen von Christophe für die Musik erhoben, aber es heißt ausdrücklich, daß er sie nicht auf sie beschränken, sondern auch auf die Literatur angewendet wissen wollte.[164]) Deswegen müssen die folgenden Zitate dem Sinne nach auch als für die Literatur geltend betrachtet werden. Christophe fordert eine Musik „pour toutes les heures de la vie",[165]) er fordert die Künstler auf: „Ecrivez des chants pour tous les hommes".[166]) Christophe wünschte von Olivier schöne Texte „associés aux pensées et aux actes de tous les jours", deren Empfindungsgehalt er durch folgende Worte umschreibt: „. . . les émotions amoureuses ou familiales, la poésie des matins et des soirs et des nuits, pour les coeurs simples et sains." [167]) Er selbst plante eine Reihe von Symphonien „inspirés de la vie quotidienne." „Il concevait une Symphonie Domestique, à sa façon, qui n'était pas celle de Richard Strauss . . . Il ne cherchait pas à décrire des personnages ou des actions, mais à dire des émotions, qui fussent connues de chacun, et où chacun pût trouver un écho de son âme propre." [168])

Wenn die Kunst weithin wirken, zu einer Angelegenheit des breitesten Volkes werden soll, so muß der Einfachheit ihrer Inhalte eine Einfachheit der formalen Ausführung entsprechen. Auch hier findet sich zwischen den Forderungen Tolstois und Rollands völlige, ja beinah wörtliche Uebereinstimmung. Tolstoi sagt: „. . . die Form der Kunst aber wird eine solche sein, die allen Menschen zugänglich sein würde . . Und nicht das Aufhäufen, die Unklarheit und Kompliziertheit der Form, wie dies jetzt angenommen wird, sondern im Gegenteil die Kürze, die Klarheit und Schlichtheit des Ausdrucks".[169]) Die Forderungen Christophes, die sich auf die formale Ausführung der Kunst be-

---

[161]) u. [162]) Tolstoi, Was ist Kunst? S. 285, 290, 241.
[163]) Rolland, Les Amies. S. 85.
[164]) Rolland, Les Amies. S. 85.
[165]) Rolland, Les Amies. S. 83.
[166]) Rolland, Les Amies. S. 85.
[167]) Rolland, Les Amies. S. 85.
[168]) Rolland, Les Amies. S. 143.
[169]) Tolstoi, Was ist Kunst? S. 290.

ziehen, lauten: „. . . les expressions les plus simples, pas de développement savant, pas d'harmonies raffinées. Qu'ai-je à faire de vos virtuosités d'esthète? . . . Evitons comme la peste, ce langage artistique, qui n'est plus que l'idiome d'une caste, comme l'est devenu la musique de tant de musiciens d'aujourd'hui." . . .

Ecris-La simplement. Ne t'inquiète point des recherches subtiles où s'énerve la force des artistes d'aujourd'hui. Tu parles à tous: use du langage de tous. Il n'est de mots ni nobles ni vulgaires! il n'est que ceux qui disent ou ne disent pas exactement ce qu'ils ont à dire."[170])

Es sind in dem bisherigen Verlauf der Darstellung dieses Kapitels die Stellen aus Tolstoi und Rolland wörtlich angeführt worden, um durch Gegenüberstellung der Zitate die weitgehende Uebereinstimmung zu zeigen, die in ihrer Auffassung über die Beziehungen zwischen Kunst und Gemeinschaft besteht. Für Rolland aber, der eine reiche historische Kultur besitzt und ein systematischerer Denker ist als Tolstoi, weitet sich das Problem Kunst und Volk aus zu dem grundsätzlichen Gesamtproblem: individualistische oder kollektivistische Kunst, das er aus historischen und soziologischen Einsichten heraus zu beantworten sucht.

Individualismus ist ein tödliches Gift für die Kunst.[171]) Das ungeordnete Wuchern des individuellen Lyrismus in der Musik seit 150 Jahren ist geradezu eine Krankheit gewesen. Kunst ist überall da groß gewesen, wo sie Ausdruck einer Kollektivseele war. Johann Seb. Bach konnte persönlich in der denkbar größten Isolierung leben, er blieb durch seinen religiösen Glauben der übrigen Menschheit innerlich verbunden. Händel und Mozart schrieben nicht für sich selbst, sondern für ein Publikum, und selbst Beethoven schrieb im steten Hinblick auf den Menschen.[172]) In seinen musikhistorischen Schriften und im „Jean-Christophe" macht Rolland immer wieder darauf aufmerksam, daß die Kunst, die zu einer Kunst der Elite geworden ist, gewissermaßen an einer Verengung des Lebensraumes verkümmere, daß sie nur da kraftvolle Lebendigkeit hat und behält, wo sie in den natürlichen Gebundenheiten an Rasse, Volk, Landschaft oder geistige Gemeinschaft verharrt. Besonders instruktiv ist in dieser Hinsicht, was er über die Künstler im wilhelminischen Deutschland sagt: „Les artistes n'y manquaient point. L'air manquait aux artistes. Ils étaient isolés du reste de la nation; elle se désintéressait d'eux.; d'autres préoccupations, sociales ou pratiques, absorbaient l'esprit publique. Les poètes s'enfermaient, avec un dédain irrité, dans leur art dédaigné; ils mettaient leur orgueil à trancher les derniers liens qui les rattachaient à la vie de leur peuple; ils n'écrivaient que pour quelques-uns: petite aristocratie, pleine de talent, raffinée, infeconde, elle-même divisée en des cercles rivaux de fades initiés, ils étouffaient dans l'étroit espace où ils étaient parqués . . .

---

[170]) Rolland, Les Amies. S. 85.

[171]) Rolland, Voyage musical au pays du passé. Dtsch. Ausgabe, S. 92.

[172]) Rolland, Les Amies. S. 83.

Là-bas, au contraire, de l'autre côté du Rhin, chez les voisins de l'ouest, soufflaient périodiquement, sur l'art les grands vents des passions collectives, les tourmentes publiques." [173])

Eliten, kleine Kreise von Kennern, die wie verlorene Inseln im Volksganzen stehen, bilden keine tragfähige soziale und geistige Basis für lebendige Kunst. Kunst muß unter der Inspiration großer Kollektivbewegungen stehen oder ihre kollektive Gebundenheit muß eine dauernde Verwurzelung in dem seelischen Bereich des Volkes sein. In einer Bemerkung über die Kunst der Schweizer gibt er diesem letzten Gedanken Ausdruck: „. . . tout cet art encore jeune, qui tantôt râpe la langue, comme les fruits pierreux des poiriers sauvages, tantôt a la fadeur sucrée des myrtils noirs et bleus, mais du moins sent la terre, est l'oeuvre d'autodidactes qu'une culture archaique ne sépare point de leur peuple et qui lisent, avec lui, dans le même livre de vie."[174])

* * *

Nach dieser Darlegung der allgemeinen Anschauungen Rollands über die Notwendigkeit kollektiver Verwurzelung der Kunst kommen wir zu den Bemühungen Rollands um die Schaffung eines Volkstheaters. Diese Bemühungen finden ihre theoretische Fundierung in der soziologischen Betrachtung der zeitgenössischen Kunst. Ihrer Herkunft und ihrem Wirkungsraume nach war sie eine Kunst des intellektuellen Bürgertums. Aber gerade dieses intellektuelle Bürgertum war der soziale Träger all jener geistigen Entartungserscheinungen wie Dilettantismus, Skeptizismus, Indifferenz in den Dingen des Geistes, gegen die anzukämpfen Rolland als seine historische Sendung empfand. Das Bürgertum besaß keine gemeinsame übergreifende Idee, keine gemeinsamen geistigen Werte, außer dem der Zersetzung kein gemeinsames seelisches Erlebnis. Aus solchem Boden, in dem alle seelischen und geistigen Energien versiegt waren, konnte natürlich große und kraftvolle Kunst nicht mehr erwachsen, und in einem von solch dumpfer Luft erfüllten Raume konnte sie auch kein Echo finden. So gehen die Bemühungen Rollands um ein Volkstheater aus von einer leidenschaftlichen Kritik des Bürgertums. Das ist der Weg, auf dem auch Jean-Christophe zum Volke geführt wird. Es heißt von ihm im „Buisson Ardent": „Dans sa disette momentanée de passions, il lui arrivait de regarder autour de lui et de se demander pour qui il écrivait. Alors il voyait la triste clientèle de l'art contemporain, cette élite fatiguée, ces bourgeois dilettantes; et il pensait: Quel intérêt y a-t-il à travailler pour ces gens-là?" [175])

Diese Leute waren blasiert, nicht imstande, an die Wirklichkeit der Kunst zu glauben. Die Kunst war ihnen Spiel, eine von ihren vielen Beschäftigungen, eine Zerstreuung, aber keine Notwendigkeit: „Il leur était à peu près impossible de pénétrer sous l'écorce de l'art jusqu'au

---

[173]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 229.

[174]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 18.

[175]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 40.

coeur; l'art n'était pas pour eux de la chair et du sang: c'était de la littérature." [176])

Von diesem geistiger Stagnation verfallenen Bürgertum wandten sich seine Blicke zu der neuaufsteigenden Schicht des arbeitenden Volkes, das von einer robusten, zähen Kraft beseelt war: „Christophe cherchait le vrai public, celui qui croit aux émotions de l'art comme de la vie, et qui les ressent avec une âme vierge. Et il était obscurément attiré par le nouveau monde promis- le peuple." [177]) Von einer Annäherung der Kunst an das Volk, von ihrer Einstellung auf die Bedürfnisse des Volkes erwartet Christophe eine Erneuerung der Kunst. Er selbst hat große Pläne für eine neue Volkskunst: „Comme d'autres naifs jeunes hommes, il caressait de grands projets d'art populaire, de concerts et de théâtre du peuple, qu'il eût été bien embarassé pour définir." [178])

Als Rolland diese Worte schrieb, im Jahre 1911, war er zwar schon fast zehn Jahre über diese Pläne hinaus, aber von 1899 bis 1902 hatte er selber zu diesen „naifs jeunes hommes" gehört, die sich mit großen Plänen zur Herstellung einer neuen Verbindung zwischen Kunst und Volk trugen. Rolland sah damals in der Hineinstellung der Kunst in die Arbeiterbewegung, „l'action la plus vivante qui fût alors",[179]) die Möglichkeit, der Kunst von neuem eine Verwurzelung in einer Kollektivbewegung zu geben, die von kraftvollen Impulsen und einem mächtigen Elan getragen war. Im Gegensatz zu einer „bourgeoisie oisive et dégénérée, qui n'a plus la force ni d'aimer, ni de haïr, ni de juger, ni de vouloir quoi que ce soit",[180]) sah er im arbeitenden Volke diejenige Schicht, „où les énergies sont restées le plus saines et le plus neuves."[181]) Rolland sah das gerade als die geistige Funktion der Arbeiterbewegung an, die geistige Stagnation der Zeit aufzulockern, mit der Unruhe, die sie verursachte, auch wieder Leben in die geistig erstarrte Atmosphäre der Zeit zu tragen. Das künstlerische Zeugnis für diese geistesgeschichtliche Funktion, die er der Arbeiterbewegung zuschrieb, ist das Drama „Les Vaincus". In der Vorrede spricht er sich über die Stellung und Funktion der Arbeiterbewegung im geistigen Leben ihrer Entstehungszeit folgendermaßen aus: „Quand j'écrivais „Les Vaincus", peu après Aërt (1897) et dans la même atmosphère morale, j'avais le dégoût profond pour „l'ignoble indifférence", pour la veulerie égoiste, qui pesait alors sur la France. En même temps, je voyais s'amasser la tempête et poindre à l'horizon l'ère des convulsions sociales. Je les voyais sans illusions, je voyais les désastres qu'elles accumuleraient. Mais je saluais malgré tout la bourrasjue qui balaierait l'air fétide et renouvellerait le souffle de nos poumons." [182])

---

[176]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 41.
[177]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 41.
[178]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 41.
[179]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 42.
[180]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 37.
[181]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 106.
[182]) Rolland, Les Vaincus. Préface.

Rolland sah beim arbeitenden Volke eine geradezu vitale Ueberlegenheit über das Bürgertum. In „Les Vaincus" läßt er das Volk sich selbst folgendermaßen darstellen: „Nous, nous avons un corps affamé: nous voulons l'assouvir; le monde est riche en jouissances et non en appétits; c'est à nous qu'elles reviennent, et non aux épuisés qui languissent auprès. Notre faim est légitime. Les forts désirs, les besoins vigoureux, la violente sève, élargissent le monde, que l'énergie conquiert." [183])

Da Rollands künstlerisches Ideal, wie wir im zweiten Kapitel gesehen haben, eine Kunst der Kraft und des Lebens ist, und eine solche Kunst nach seiner Ueberzeugung nur aus kollektiver Verwurzelung kommen kann, so mußte er in der Vitalität der Arbeiterbewegung die stärksten Antriebsmöglichkeiten für die Kunst sehen. An den Kraft- und Lebensreserven, den unverbrauchten seelischen Energien des Volkes sollte die Kunst erneuert werden: „Nous voulons ranimer l'art exsangue, élargir sa maigre poitrine, faire rentrer en lui la force et la santé du peuple." [184])

Rollands Kritik des Bürgertums war von einem hoffnungslosen Pessimismus erfüllt, er sah es rettungslos dem Untergang verfallen und keiner Regeneration fähig. Er sah das Schicksal der Kunst an das Schicksal der Arbeiterbewegung gebunden: „Je ne sais si la société qui s'elève créera son art. Mais ce que je sais, c'est que si cet art n'est pas, il n'y a plus d'art vivant, il n'y a plus qu'un musée, une de ces nécropoles où dorment las momies embaumées du passé." [185])

Nachdem an verschiedenen Stellen dieses Kapitels auf die mancherlei Uebereinstimmungen hingewiesen worden ist, die in der Frage der Beziehungen zwischen Kunst und Volk bei Tolstoi und Rolland bestehen, muß an dieser Stelle auch ein sehr bedeutsamer Unterschied ihrer Anschauungen aufgezeigt werden, der zugleich die letzthin doch eminente Verschiedenheit ihrer Naturen deutlich werden läßt und zeigt, wie bei Rolland im Verhältnis zu Tolstoi das äthetische Moment bedeutend stärker akzentuiert ist.

Tolstoi ging bei seinen Betrachtungen von der Tatsache aus, daß der größte Teil des Volkes, ja der größte Teil der Menschheit von der Kunst ausgeschlossen sei. Er stellte die Forderung auf, daß dieser Zustand geändert werden, daß die Kunst dem Volke nahe gebracht werden müsse. Tolstoi hielt jedes Kunstwerk für wertlos, das sich nicht dazu eigne. Sein Bemühen war also vor allen Dingen von sozialen Erwägungen geleitet.

Zwar fehlt auch bei Rolland die sozial-ethische Orientierung nicht. Schon allein der Gedanke, die Begegnung von Kunst und Volk deswegen auf dem Boden des Theaters stattfinden zu lassen, weil hier die brüderliche Vereinigung der Menschen in denselben großen Gefühlen am leichtesten und kraftvollsten zu verwirklichen sei, ist ein

---

[183]) Rolland, Les Vaincus. S. 331.

[184]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 49.

[185]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 5.

durchaus sozialethischer, ja sozialpädagogischer Gedanke.[186]) Ja, die sozialethischen Erwägungen gehen sogar bis in die architektonische Konstruktion des Theaters hinein: im Theater des Volkes sollen alle Platz- und Preisunterschiede wegfallen und dadurch das Volk aus der unwürdigen Lakaienstellung, die es im bourgeoisen Theater einnimmt, befreit werden.[187]) Auch die konkreten Aufgaben, die das Theater des Volkes zu erfüllen haben soll „un délassement", „une source d'énergie" und „une lumière pour l'intelligence" zu sein,[188]) kennzeichnen es geradezu als eine moralische Anstalt im Sinne Schillers.

Aber die Tatsache bleibt doch bestehen, daß seine Betrachtungen im Grunde keine sozialethischen, sondern ästhetische Betrachtungen sind, daß der Akzent nicht auf dem Volk, sondern auf der Kunst liegt, daß er aus der Vitalität des arbeitenden Volkes eine neue Kunst erstehen lassen will: „. . . faire sortir de cette force nouvelle, le peuple, une forme d'art nouvelle, un théâtre nouveau."[189]) An einer anderen Stelle sagt er ausdrücklich: „. . . ce n'est pas seulement le bien du peuple que nous avons en vue, c'est le bien de l'art, c'est la grandeur de l'esprit humain."[190])

Zusammenfassend und vereinfachend läßt sich also sagen: Tolstoi will die Kunst für das Volk, Rolland will das Volk für die Kunst, Tolstois Bestreben ist es vor allem, dem Volke die Kunst zugänglich zu machen, dasjenige Rollands, die Kunst aus dem Volke heraus zu erneuern.

Die theoretischen Bemühungen Rollands um die Schaffung eines Volkstheaters sind eingefügt in den ganzen Umfang seiner Kulturkritik. Diese Kulturkritik ist soziologisch orientiert, sie kreist um die beiden Pole Bürgertum und Volk. Das Bürgertum, das „grossière dans ses jouissances", das „hypocrite dans sa morale" ist, das „stupide" und „apathique" ist,[191]) hat seine kulturelle Funktion verloren. Rolland sah die Existenz des Bürgertums nur noch unter den Formen der Stagnation und Vegetation, er erwartete keinen Aufbruch seiner kulturschöpferischen Kraft mehr. Rolland, für den zu den Begriffen Kultur und Kunst die Assoziationen Vitalität und Dynamik gehören, fand beides beim Volke, vor allem bei dem in der Arbeiterbewegung zu einem naiven kraftvollen Selbstbewußtsein gekommenen Volke. So bedeuten seine ganzen Betrachtungen über die Beziehungen zwischen Kunst und Volk letzthin den Versuch, die Arbeiterschicht in kulturpositivem Sinn zu aktivieren, sie zu einem kulturschöpferischen Faktor zu machen.

Das Theater des Volkes ist nicht zustande gekommen, die Erneuerung der Kunst aus dem Volke ist nicht eingetreten. Wo liegen die Ursachen? Lerch zitiert einen Ausspruch Goethes aus den „Maxi-

---

[186]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 153.
[187]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 118.
[188]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 113 ff.
[189]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 3.
[190]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 49.
[191]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 109.

men und Reflexionen", der einen Unterschied zwischen Volk und Volkheit aufstellt. Die Volkheit spricht dasjenige aus, was am Volke „beständig, rein und wahr" ist, das empirische Volk dagegen ist mit Schwächen und Unzulänglichkeiten behaftet. Lerch sagt: „Romain Rolland meinte im Theater des Volkes, ohne es zu wissen, unter „Volk" nicht den vierten Stand, sondern die Volkheit, das Volk als Idee, das heißt, den Menschen, der befreit ist von den Eigentümlichkeiten, die seine Zugehörigkeit zum ersten, zweiten, dritten oder vierten Stand ihm aufdrückt — den „reinen, beständigen und wahren" Menschen, der auch in den unteren Schichten vorkommt, vielleicht sogar häufiger als in den oberen, der aber nicht auf die unteren Schichten beschränkt ist." [192]) Lerch sagt dann weiter: „Es war ein großmütiger Irrtum des Dichters, diesen Menschen, den er in der Bourgeoisie nicht fand, im Volke zu suchen." [193])

Rolland hatte sich über das Volk einer großen Illusion hingegeben, er hatte den Fehler gemacht, seine Idee des Volkes, als Quelle der Kraft, als kollektivem Wurzelgrund der Kunst, mit dem vierten Stand zu identifizieren. Rolland hat frühzeitig seine Einschätzung des empirischen Volkes als Illusion erkannt. Schon 1903 schließt er seinen Essay über das „Theater des Volkes" mit den Worten: „Vous voulez un art du peuple? Commencez par avoir un peuple . . ." [194]) Er sah, daß das Volk, welches er meinte, empirisch gar nicht existierte. Auch die Worte, mit denen die Rückkehr Christophes von seiner Teilnahme an der Arbeiterbewegung geschildert wird, dürften Rollands eigene Erkenntnis ausdrücken: „Le peuple n'était pas meilleur et guère plus sincère que les autres classes, surtout, il n'était pas assez différent." [195]) Das Volk hatte keinen lebhafteren Wunsch, als der Bourgeoisie zu gleichen, möglichst schnell zur Bourgeoisie zu werden.[196])

Das Volk besaß ebensowenig eine große übergreifende Idee wie das Bürgertum. Das Theater des Volkes ist letzten Endes gescheitert an dem Mangel eines einheitlichen geistigen Erlebnisses beim Volke.

Daß hier die Schwierigkeit für die Verwirklichung, ja der Grund für die Unmöglichkeit moderner Kollektivkunst liegt, hat Rolland später im „Buisson Ardent" selbst ausgesprochen: „Le difficile était de trouver des sujets d'inspiration qui pussent, comme la Bible au temps de Händel, éveiller des émotion communes, chez les peuples d'aujourd'hui. L'Europe d'aujourd'hui n'avait plus un livre commun: pas un poème, pas une prière, pas un acte de foi, qui fût le bien de tous." [197])

Unter den Inhalten, die er dem künftigen Volkstheater zuweist, (Epopée historique, drame social, drame rustique, légende et conte, cirque) ist denn auch kein einziger, der sich organisch aus einem gei-

---

[192]) Lerch, Romain Rolland. S. 149.

[193]) s. o.

[194]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 169.

[195]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 69.

[196]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. VIII.

[197]) Rolland, Le Buisson Ardent. S. 142.

stigen Kollektiverlebnis des Volkes ergäbe, selbst nicht die nationale Geschichte, die ausgesprochen in die Interessensphäre des gebildeten Bürgertums fällt. Und es ist ja auch kein Zufall, daß der intellektuelle Bürger Rolland die Epopée der französischen Revolution geschaffen hat.

Die Arbeiterbewegung, auf die Rolland seine künstlerischen Hoffnungen gebaut hatte, hatte ihre Einheit in ihrem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Klasseninteresse, nicht in einer Idee. So hat denn das Scheitern des Volkstheaters letzthin seinen Grund in dem Mangel eines großen gemeinschaftlichen und gemeinschaftsbildenden geistigen Erlebnisses des Volkes, ja, wie Rolland selbst es andeutet, letzten Endes in dem Mangel geistiger Einheit der modernen Menschheit überhaupt.

Wahrheit, Liebe, Schönheit.

Eines der bedeutsamsten Wertkriterien zur Beurteilung von Werken und Menschen ist für Rolland ihr Verhältnis zur Wahrheit: „Das Wahre — die Wahrheit — das ist der Prüftein.“ [198])

Unbedingtes Bekenntnis zur Wahrheit und unerschrockenes Eintreten für sie ist ein Zeichen von Größe. Er hat einen auffallenden Scharfblick für das Problem der Wahrheit bei allen Großen im Reiche des Geistes, mit denen er sich beschäftigt. Er hat der Wahrheit im Werke Shakespeare einen besonderen längeren Aufsatz gewidmet, er ist in seinem Aufsatz über Goethe zu der rühmenden Feststellung gekommen: „Goethe ist der Schriftsteller, der niemals gelogen hat.“ [199]) Endlich hat er den tragischen Kampf Tolstois zwischen Wahrheit und Liebe gezeigt.

Rolland selbst ist zu allen Zeiten ein leidenschaftlicher Kämpfer für die Wahrheit gewesen. Während des Krieges hat er, als einer von den ganz wenigen Franzosen, laut und vernehmlich die Wahrheit gesagt, zum mindesten das, was er dafür hielt.

Wenn man die Gestalten seiner Hauptwerke kurz charakterisieren will, so kann man sie Kämpfer für die Wahrheit nennen. Christoph kämpft gegen die Lüge in der Kunst und im Leben, Clerambault gegen die patriotische Lüge und Annette gegen die Lüge der bürgerlichen Konvention. Wahrheit ist die Grundbedingung ihrer Existenz, der Quellgrund ihres inneren Lebens. Wie aber, wenn die Wahrheit einmal traurig ist, wenn sie, anstatt den Menschen zu erheben, ihn niederbeugt? Soll man sie auch dann verkünden, wenn sie dem Menschen Kraft und Glück nimmt? Rolland hat ursprünglich auf dem Standpunkt der kompromißlosen Wahrheit gestanden. Die Wahrheit ist nicht nur ein sittlicher Wert, sie ist ein geistig-seelischer Wert von eminent erzieherischer Bedeutung. Am Schlusse seines Buches über Michelangelo sagt er: „Hätte ich lieber, wie so viele andere, nur der Helden Heldentum zeigen und über den Abgrund ihrer Traurigkeit einen Schleier breiten sollen? Nein! Die Wahrheit! Ich habe meinen Freunden nicht das Glück um den Preis der Lüge versprochen, nicht das Glück trotz allem und um jeden Preis. Die Wahrheit habe ich ihnen versprochen, sei es um den Preis des Glückes, die männliche Wahrheit, welche die ewigen Seelen formt. Ihr Hauch ist rauh, aber er ist rein; baden wir darin unsere schwächlichen Seelen.“ [200]) Im

---

[198]) Rolland, Stirb und Werde. Ein Aufsatz zu Ehren Goethes, 1932, S. 34.

[199]) s. o. S. 35.

[200]) Rolland, La Vie de Michel-Ange. Dtsch. Ausgabe. S. 181.

„Jean-Christophe" hat Rolland jedoch später diese Intransigenz aufgegeben und in dem Konflikt zwischen den beiden polaren Kräften seiner Seele, Wahrheit und Liebe, den Akzent stärker nach der Liebe verlagert. Es heißt in „Dans la Maison": „Oui, la vérité pour moi et pour ceux qui ont les reins assez forts pour la porter. Mais pour les autres, c'est une cruauté et une bêtise. Je le vois maintenant . . . Que vous préfériez la vérité à votre bonheur, je vous en estime. Mais au bonheur des autres . . . halte-là! Il faut aimer la vérité plus que soi-même, mais son prochain plus que la vérité."[201]) Diese Lösung des Problems scheint endgültig für Rolland zu sein, sie kehrt wieder im „Clerambault". Vor die Frage gestellt, ob er den in Kriegspsychose befangenen Menschen ihre Illusionen nehmen soll, die ihnen jedoch Sinngebung ihrer Opfer bedeuten, kommt er zu dem Schluß: „Il faut aimer les hommes plus que l'illusion et plus que la vérité."[202])

* * *

In diesem Kapitel soll in der Hauptsache die Rede sein von dem Wahrheitsgehalt, den das Werk Rollands über das Leben und über den Menschen enthält und von den Wegen, die zur Wahrheit darüber führen. Es gibt eine künstlerische Richtung, die Kunst der Wahrheit par excellence sein will, das ist der Realismus bzw. Naturalismus. Er ist geradezu entstanden als bewußte Reaktion auf die Imaginationskunst der Romantik. Die Inhalte der Kunst sollten Wahrheit sein, keine bloßen Produkte der Phantasie. Unter Wahrheit verstand man die Kongruenz zwischen den Inhalten der Kunst und den wirklichen Realitäten des Lebens. Nur was das Leben an Realitäten enthalte, solle auch Inhalt der Kunst sein. Neben die Forderung der Wahrheit tritt als ihre Voraussetzung die Forderung der Objektivität. Letztere wird nur erzielt, wen die primäre künstlerische Kraft nicht die „Imagination" ist, sondern die „Observation". Garantiert ist die Objektivität durch die Methode der „Observation" aber auch nur bei völliger „Impassibilität" und „Impersonalität" des Künstlers. Diese realistische Kunsttheorie, von Flaubert geschaffen, und dann zur Dogmatik des französischen Realismus und Naturalismus geworden, stellt einen Einbruch des zeitgenössischen Wissenschaftsgeistes in die Sphäre der Kunst dar. Die Denkform der Künstler wurde die der wissenschaftlichen Methodik, dadurch wurden sie zu einer Verwechslung zwischen wissenschaftlicher Objektivität und künstlerischer Wahrheit geführt. Ihre Werke waren wohl von unangreifbarer Objektivität in den äußeren Fakten, aber sie sagten nichts aus über das Wahrhaft-Menschliche, sie zeigten das Leben und den Menschen nur in karikaturaler Verzerrung. Da die Forderungen der Objektivität und der „Impassibilität" sie nötigten, sich auf die Methode der „Observation" zu beschränken, so sahen sie natürlich vom Leben und vom Menschen nur die Außenseite. Sie sahen die entsetzliche Monotonie, die Enge und Begrenztheit des Lebens, sie sahen seine niederziehende drückende Schwere, und sie sahen die Borniertheit, die Triebgebundenheit des Menschen, sie sahen seine

[201]) Rolland, Dans la Maison. S. 89. 90.

[202]) Rolland, Clerambault. S. 305.

Lächlichkeiten und Gemeinheiten, sie sahen überall nur die Trivialität les Daseins.

Gerade in diesen zentralen Punkten, der Perspektive des Lebens ınd der Psychologie des Menschen setzen auch die schärfsten zeitgenössischen Kritiker des französischen Naturalismus, Brunetière und le Vogué mit ihrer Kritik ein. Sie werfen ihm vor, „. . . de diminuer, l'attrister et d'avilir le spectacle du monde; nous leur en voulons, de ce qu'ils ignorent la moitié de nous-mêmes et la meillure moitié." [203]) Sie vergleichen den französischen Realismus mit dem englischen und russischen und kritisieren an dem französischen Realismus vor allem seine grenzenlose Menschenverachtung, seinen Mangel an Liebe. Dieser Mangel an Liebe ist überhaupt der Kernpunkt ihrer Kritik. De Vogué sagt: „Le réalisme devient odieux dès qu'il cesse d'être charitable." [204]) Mangel an Sympathie ist auch das Leitmotiv der Kritik, die Brunetière am französischen Realismus übt. Er sagt: „. . . La première vertu du poète, comme du romancier, celle sans qui toutes les autres diminuent aussitôt de prix et risquent de tomber à rien, c'est l'universelle sympathie pour les misères et les souffrances de l'humanité . . . Détester les hommes, s'enfoncer dans le mépris d'eux et de leurs actes, chercher avec une obstination maniaque l'envers — je ne dis pas même des beaux, je dis des bons sentiments — ce n'est peutêtre pas la meilleure manière de se préparer à les représenter au vrai et ce n'est pas non plus la meilleure manière de réussir à nous intéresser." [205]) Liebe zur Kunst allein genügt für den Künstler nicht, über der Liebe zur Kunst muß die Liebe zum Menschen stehen. Brunetière sagte von Flaubert: „Il aimait l'art, dira-t-on, et je répète obstinément: Qu'est-ce qu'aimer l'art sans aimer l'homme?" [206])

Brunetière greift die Grunddogmen der realistischen Aesthetik an, die „Impassibilität" und die „Observation". Er ist der Ansicht, daß nur da ein Meisterwerk entsteht, wo der Künstler sein Herz sprechen läßt,[207]) er hält die reine „Beobachtung" keineswegs für die geeignete künstlerische Methode zur Ermittlung und Darstellung der Wahrheit. Er sagt: „. . . l'observation devient moins large à mesure qu'elle devient plus exacte, plus précise, plus microscopique et, par conséquent, à mesure, elle s'éloigne davantage de la nature même et de la vérité." [208])

Nur die von Liebe durchleuchtete Intelligenz, nur die von Liebe geleitete Beobachtung sind klar- und scharfblickend genug, die Wahrheit über den Menschen zu erkennen: „. . . Et manque de sympathie pour autre chose que d'eux mêmes, c'est ainsi que leur observation, quand encore ils daignent observer, n'a pas pénétré plus avant que l'ecorce des choses." [209])

---

[203]) E. M. de Vogué, Le Roman Russe. S. XXVIII.
[204]) s. o. S. XXIV.
[205]) Brunetière, Le Roman Naturaliste. S. 200.
[206]) Brunetière, Le Roman Naturaliste. S. 202.
[207]) s. o. S. 200.
[208]) s. o. S. 199.
[209]) s. o. S. 329.

Es ist nun interessant zu sehen, in welch auffallender Weise die Ansichten Brunetières und Rollands in den Fragen, um die es sich hier handelt, übereinstimmen, wie ihre Perspektive des französischen Realismus die gleiche und Rollands Kunst geradezu die Erfüllung der Forderungen ist, die Brunetière an den Roman stellt. Es steht nun fest, daß de Vogué Brunetières Buch über den naturalistischen Roman gekannt hat[210]) (die erste Ausgabe erschien 1883 und de Vogués Buch erschien 1886) die Inhalte ihrer Kritik sind die gleichen, beide werfen dem französischen Naturalismus seine pessimistische Sicht des Lebens vor, seine menschliche Härte, seine Menschenverachtung, seinen Mangel an Sympathie. Andererseits geht aus dem Buche Rollands über Tolstoi einwandfrei hervor, daß er das Buch von de Vogué gekannt hat.[211]) Es ist also durchaus anzunehmen, daß das gemeinsame Gedankengut von Brunetière und de Vogué auf die ästhetischen Anschauungen Rollands einen gewissen Einfluß gehabt hat, daß, wenn die Russen ihm das positive Erlebnis waren, Brunetière und de Vogué dazu beigetragen haben, seine Distanz zum französischen Realismus bewußt zu machen und kritisch zu vertiefen. Man betrachte den folgenden Vergleich Rollands zwischen Tolstoi und Flaubert, und man muß finden, daß er denselben Geist atmet, der aus den angeführten Worten der beiden heftigsten zeitgenössischen Kritiker des Naturalismus spricht: „Cette pénétration de la vérité par l'amour fait le prix unique des chefs-d'oeuvre qu'il écrivit (Tolstoi), au milieu de la vie, — nel mezzo del cammin — et distingue son réalisme du réalisme à la Flaubert. Celui-ci met sa force à n'aimer point ses personnages. Si grand qu'il soit ainsi, il lui manque le: Fiat lux! La lumière du soleil ne suffit point, il faut celle du coeur. Le réalisme de Tolstoi s'incarne dans chacun des êtres, et, les voyant avec leurs yeux, il trouve, dans le plus vil, des raisons de l'aimer et de nous faire sentir la chaîne fraternelle qui nous unit à tous. Par l'amour, il pénètre aux racines de la vie."[212]) Die Liebe dringt vor bis zu den tiefsten Gründen des Lebens, sie leuchtet hinunter in die Schächte der Wahrheit über das Leben und den Menschen, während die reine „Observation", wie Brunetière sagt, nicht weiter kommt als bis zur „écorce des choses".[213]) Wir finden bei Rolland dieselbe Animosität gegen die Methode der reinen Beobachtung wie bei Brunetière. Auch Rolland ist der Ansicht, daß die reine „Beobachtung" keineswegs die richtige Sicht des Lebens und des Menschen vermittelt. Nur die „Beobachtung" kultivieren, heißt für den Künstler, wertvollste seelische Kräfte verkümmern lassen. Er sagt: „Les moralistes d'à présent sont d'étranges animaux. Tout leur être s'est atrophié au profit des facultés d'observation. Ils ne cherchent plus qu'à voir la vie: à peine la comprendre, nullement la vouloir."[214])

Noch an einer anderen Stelle seines Werkes lehnt er als Weg, um zur Erkenntnis des Lebens zu kommen, die reine, nüchterne, exakte

---

[210]) E. M. de Vogué, Le Roman Russe. S. XL.
[211]) Rolland, La Vie de Tolstoi. S. 3.
[212]) Rolland, La Vie de Tolstoi. S. 202.
[213]) Brunetière, Le Roman Naturaliste. S. 329.
[214]) Rolland, Les Amies. S. 188.

Beobachtung ab. Nur die Liebe begreift das Leben in seinem innersten Wesen: „La vie . . . Qu'est-ce que la vie? Elle n'est pas ce que la froide raison et que nos yeux la voient. La vie est ce que nous la rêvons. La mesure de la vie, c'est l'amour." [215])

Wir hatten oben gesagt, daß zwischen Brunetière und Rolland nicht nur eine Annäherung ihrer ästhetischen Anschauungen hinsichtlich des Romans bestände, sondern daß Rollands Kunst, vor allem, wie sie im „Jean-Christophe" und im „Colas Breugnon" in die Erscheinung tritt, geradezu die Erfüllung der Forderungen sei, die Brunetière an den Roman stellt. Brunetière lehnt nun keineswegs aus grundsätzlichen Erwägungen etwa den Realismus in der Kunst überhaupt ab. Er nimmt ja das Maß seiner Kritik von dem ethischen Realismus der Russen und Engländer. Er lehnt nur, wie wir gesagt haben, den französischen Realismus ab wegen seiner menschlichen Härte, seiner Misantrophie, seiner Lieblosigkeit. Er will, daß, wenn die Kunst in den Alltag mit seinen Realitäten hinuntersteigt und zu den Armen und Schwachen, zu den kleinen Leuten geht, sie dies mit menschlichem Verständnis tue, mit Mitleid und Sympathie, daß dann die Liebe das Maß des Lebens und des Menschen sei.

Auch Rollands Kunst ist keine Kunst der „Imagination", aber sie ist auch keine Kunst der „Observation". Dennoch ist sie Realismus, aber kein Realismus der äußeren Fakten, der äußeren Requisiten, der Scenerie, sondern ein Realismus des Seelischen, der Innenwelt, ein Realismus des inneren Menschen, in dem Sinne, daß seine Menschen nicht phantasiegeschaffene Idealgestalten sind, sondern seine Erkenntnisse des Wahrhaft-Menschlichen bedeuten. Seine Methode ist die mit Sympathie und reiner Menschenliebe genährte Intuition, mit der er in alle Bezirke des Lebens und alle Kreise der Menschen einzudringen sucht, die seine Romane umfassen. In seiner Intuition erscheint das Dasein nicht nur als Sinnlosigkeit und Stumpfsinn. Rolland erspäht überall noch den geheimen Sinn und die geheime Größe. Er sieht auch im grauesten Alltag noch den Opfermut, den Heroismus, die Seelengröße, die innere Kraft, die von unzähligen unbekannten Menschen bewiesen werden, die mutig den Kampf aufnehmen mit einem widrigen Schicksal und ihm dadurch einen Sinn geben. Rolland zeichnet Menschen, denen Frömmigkeit, Treue, Rechtschaffenheit, opferfreudige Hingabe selbstverständliche seelische und sittliche Eigenwerte sind. Noch bevor er einen Band des „Jean-Christophe" veröffentlicht hatte, gab er im „Théâtre du Peuple" eine Vision der Form des Realismus, die er später in seinen großen Romanen verwirklicht hat. Er sagt: „On peut seulement exprimer le souhait que notre poésie s'intéresse avec plus de sérieux à la tragédie de la vie quotidienne, qu'elle tâche d'en dégager l'élément éternel, le mystère, la musique intérieure." [216])

Rolland hat dann noch einmal, im „Jean-Christophe", mit eigenen Worten seine direkte Perspektive dieser „vie quotidienne" gegeben.

---

[215]) Rolland, Les Amies. S. 252.

[216]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 136.

Christophes literarischer Ratschlag für Olivier lautet: „Aux hommes de tous les jours, montre la vie de tous les jours: elle est plus profonde et plus vaste que la mer. Le moindre d'entre nous porte en lui l'infini. L'infini est en chaque homme qui a la simplicité d'être un homme, dans l'amant, dans l'ami, dans la femme qui paie de ses douleurs la radieuse gloire du jour de l'enfantement, dans celui qui se sacrifie obscurément et dont nul ne saura rien; il est le flot de vie, qui coule de l'un à l'autre, de l'autre à l'un." [217])

Man denke in diesem Zusammenhang an das stille opferreiche Leben der Louisa, eine Gestalt, die groß ist in ihrer Fähigkeit zum Verzicht und in ihrer unerschöpflichen Güte; oder an Madame Jeannin, die nach dem Unglück, das über ihre Familie gekommen ist, in unbeugsamer Rechtschaffenheit sich aufreibt im kleinlichen Kampfe um ehrlich-selbsterworbenes Brot für sich und ihre Kinder. Eine Gestalt von heroischer Seelengröße, von edelster Menschlichkeit ist Antoinette, die sich verzehrt in einem kurzen Leben des Opfers und der Entbehrungen, um die Zukunft ihres Bruders zu sichern.

Während der Realismus à la Flaubert Hohn und Spott über das Bürgertum ausgegossen, nur seine Trivialität gesehen hatte, bemüht sich Rolland um die Erkenntnis seiner seelischen und sittlichen Werte, die doch auch im Bürgertum, gerade im Kleinbürgertum vorhanden sind. Nachdem Christophe in der Auseinandersetzung mit Madame Vogel sein Anathema über die bürgerliche Moral gesprochen hat, interveniert der Autor selber, um seinerseits diese negative Kritik positiv zu ergänzen. Er sagt: „Sans doute, ces pauvres gens étaient à peu près tels qu'il les voyait. Mais ce n'était pas leur faute: c'était celle de la vie ingrate, qui avait fait leurs figures, leurs manières et leurs pensées ingrates. Ils avaient subi les déformations de la misère-non de la grande misère qui tombe d'un seul coup, et qui tue ou qui forge-mais celle de la mauvaise chance, constamment répétée, de la petite misère qui s'épand, goutte à goute, du premier jour au dernier . . . Grande tristesse! car sous ces enveloppes rugueuses, que de trésors en réserve, de droiture, de bonté, de silencieux héroisme! . . . Toute la force d'un peuple, toute la sève de l'avenir." [218])

Man vergleiche auch mit der hysterischen Unruhe der Madame Bovary, ihrem flackernden Ungenügen am Leben, ihrer Unfähigkeit zur Zufriedenheit die verklärte Resignation der Madame Arnaud. Ihr Leben ist still und eng, ohne große Ereignisse und äußere Erschütterungen, und doch strahlt sie Poesie und Verklärung in das Einerlei des Alltags und breitet eine Atmosphäre seelenvoller Güte um sich aus. Wir müssen die Stelle, die so außerordentlich charakteristisch ist für den Realismus Rollands, für seine liebevolle Intuition des Seelischen, ganz hierhersetzen: „Elle ne s'ennuyait pas trop. Elle s'occupait comme elle pouvait, et elle était résignée avec bonne humeur. Il s'exhalait d'elle et du petit cadre que toute femme se crée inconsciemment, en quelque lieu qu'elle se trouve, une atmosphère à la Chardin: ce tiède

---

[217]) Rolland, Le Amies. S. 86.

[218]) Rolland, L'Adolescent. S. 204.

silence, ce calme des figures et des attitudes attentives — (un peu engourdies) — à leur tâche habituelle; la poésie de l'ordre quotidien, de la vie accoutumée, des pensées et des gestes prévus, prévus à la même heure et de la même façon, et qui n'en sont pas moins aimés, avec une pénétrante et tranquille douceur; cette sereine médiocrité des belles âmes bourgeoises: conscience, honnêteté, vérité, calmes travaux, calmes plaisirs et pourtant poétiques." [219])

Diese Stelle ist zugleich ein Beispiel für die Methode der Menschendarstellung Rollands. Sie entspricht genau derjenigen, die Brunetière dem Romancier empfiehlt. Brunetière verlangte von ihm, sich nicht lange bei Aeußerlichkeiten aufzuhalten, sondern direkt zum Wesen, zum Grunde vorzustoßen und von daher einige allgemeine Wahrheiten über den Menschen, seine ewige Natur zu entwickeln.[220])

Genau dies ist das Verfahren Rollands, der gleich in die tiefsten Seelenschichten Madame Arnaud's vordringt und einige allgemeine Wahrheiten, zwar nicht über den Menschen überhaupt, aber doch über den Menschen einer ganzen sozialen Schicht, hier eben des kleinen und mittleren Bürgertums anschließt.

Rolland hat über das intellektuelle Bürgertum und über das Großbürgertum harte Worte gesprochen, seine soziologische Kulturkritik sah hier die zersetzenden Mächte der Zeit lokalisiert, das hindert ihn aber nicht, mit liebevollem Verständnis diejenigen seelischen und sittlichen Werte aufzuzeigen, die der Umkreis gerade des mittleren und kleinen Bürgertums umschließt. Rollands Psychologie ist nie lieblos und zynisch, sie ist immer von Sympathie getragen, von unbedingtem Wohlwollen und ehrlichem Willen zum Verständnis, darum wird sie nicht einseitig und verfällt nicht dem schematischen Pessimismus der realistisch-naturalistischen Psycholgie, sie geht nur da in zornige Kritik über, wo sie offene seelische und sittliche Verwesung spürt, wie in „Foire sur la Place".

Auch das Volk sieht seine Intuition anders als die naturalistische Beobachtung. Louisa und ihr Bruder Gottfried sind Beispiele für die seelischen Energien, die sittlichen Kräfte und die kraftvolle Ungebrochenheit, die er im Volke sah. Die Darstellung des Volkes Zolascher Prägung ist für ihn eine „deklamatorische Lüge eines rhetorischen Bourgeois".[221])

Als Christophe in Paris zum ersten Mal mit richtigem französischem Volk in Berührung kommt, heißt es: „Il n'avait vu jusque là les gens du peuple français qu'à travers les romans naturalistes et les théories des petits hommes de lettres contemporains, qui, au rebours de ceux du siècle des bergeries et le la Révolution, aimaient à se représenter l'homme de la nature comme un animal vicieux, afin de légitimer leurs propres vices . . . Il découvrait avec surprise l'intransigeante hon-

---

[219]) Rolland, Dans la Maison. S. 181.

[220]) Brunetière, Le Roman Naturaliste. S. 100.

[221]) Chronique Parisienne von R. Rolland. In: Bibliothèque Universelle et Suisse. Décembre 1912.

nêteté de Sidonie. Ce n'était pas une affaire de morale; cétait une affaire d'instinct et de fierté".[222])

So entdeckt die sympathiegenährte Intuition Rollands in Sphären, in denen das desillusionierte Auge der Realisten und Naturalisten nur Trivialität und Animalität sah, noch Werte und Kräfte, und gerade durch diese Methode des liebevollen Eindringens in seine Gestalten und des wohlwollenden Verbundenseins mit ihnen kommt Rolland der Realität des Lebens und der Wahrheit über den Menschen näher als der französische Realismus und Naturalismus mit ihrer Methode der ungerührten und unpersönlichen Beobachtung. Rollands Kunst ist, wie die Kunst der großen Russen, ethischer Realismus. Ihre Formel lautet: Intuition der Wahrheit durch die Liebe.

* * *

Rollands Aesthetik beruht auf dem Begriff des „Lebens", wie er im zweiten Kapitel erläutert wurde, und auf dem der Wahrheit. Seine Aesthetik kennt jedoch auch den Begriff der Schönheit. Diese Schönheit ist allerdings kein Formprinzip, sie ist auch nicht, wie in der Aesthetik des l'art pour l'art, der einzige das Dasein erträglich machende und ihm sinngebende Wert auf dem Trümmerfelde einer nihilistischen Metaphysik. Ein Ausspruch von Nietzsche lautet: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrundegehen."[223]) Das etwa ist die Funktion der Schönheit für die l'art pour l'art-Künstler: mit ihrem Glanz das Dunkel der Wahrheit, die den Inhalt ihrer verzweiflungsvollen Metaphysik ausmacht, zu überstrahlen. Die Schönheit als Illusion, die Schönheit gewissermaßen als Narkotikum, um sich vor dem gräßlichen Antlitz der Wahrheit zu schützen. So klaffen hier Wahrheit und Schönheit weit auseinander.

Für Rolland ist Schönheit kein rein ästhetisches Ideal, das von vornherein die Zielrichtung der Kunst angibt. Sie ist Endphase der seelisch-geistigen Gesamtentwicklung des Künstlers. Rolland sagt im „Théâtre du Peuple": „Il est bien, il est naturel que nous aspirions, pour la fin de notre vie, quand nous aurons accompli notre tâche et porté notre charge de l'action commune, à l'art désintéressé, à la sérénité de Goethe, à la pure beauté. C'est l'idéal suprême et le terme du voyage."[224])

Im Lichte dieser Aeußerung wird es verständlich, wenn erst im zehnten Bande des „Jean-Christophe", am Ende seines Lebens für Christophe die Frage nach der Schönheit in der Kunst erscheint. Christophe hat die Stürme des Lebens hinter sich, er befindet sich auf der Höhe des Alters. Nach einem Leben härtesten Kampfes, tiefster Erlebnisse, schwerster Erschütterungen hat er eine Gipfelschau des Lebens, die nur wenigen vergönnt ist. Nun erst entdeckt er die Schönheit in der Kunst, von Grazia geführt: „Grazia lui ouvrit les portes d'un monde d'art nouveau. Il entra dans la sérérnité souveraine de

[222]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 293.

[223]) Nietzsche, Der Wille zur Macht. S. 554.

[224]) Rolland, Le Théâtre du Peuple. S. 64.

Raphael et de Titien. Il vit la splendeur impériale du génie classique, qui règne, comme un lion, sur l'univers des formes conquis et maîtrisé."[225])

Christophe, der der italienischen Kunst gegenüber immer Gefühle völliger Gleichgültigkeit, teilweise sogar heftigster Abneigung hatte, entdeckt nun ihre Schönheit und öffnet sich beglückt ihrem klaren, milden Lichte: „. . . les portraits olympiens et les Stanze de Raphael, remplirent le coeur de Christophe d'une musique plus riche que celle de Wagner. Musique des lignes sereines, des nobles architectures, des groupes harmonieux. Musique qui rayonne de la beauté parfaite du visage, des mains, des pieds charmants, des drapieres et des gestes."[226])

Er sieht die Schönheit nun als beherrschte Kraft, gebändigtes Leben, er gewinnt Distance zu seiner eigenen Kunst: „. . . ses agitations vaines, ses passions bour-souflées, ses plaintes indiscrètes, cet étalage de soi, ce manque de mesure, lui paraissaient à la fois pitoyables et honteux. Un troupeau sans berger, un royaume sans roi. — Il faut être le roi de l'âme tumultueuse".[227])

Er selbst strebt nun in seiner Musik nach Maß und Ordnung, nach Beherrschung, nach Klarheit und Heiterkeit: „Un besoin de clarté s'était emparé de Christophe . . . Le souffle impérial de Rome avait soufflé sur lui. Comme l'art parisien d'alors, dont il subissait un peu la contagion, il aspirait à l'ordre . . . Christophe s'étudiait à maintenir dans son art le juste équilibre des puissances de la vie. Ces accords nouveaux, ces démons musicaux qu'il avait fait surgir de l'abîme sonore, il les employait à bâtir de claires symphonies, de vastes architectures ensoleillées, comme les basiliques à coupoles italiennes."[228])

Oder es heißt von seiner Musik: „Sa création musicale avait pris de formes sereines. Ce n'étaient plus les orages du printemps, qui naguère s'amassient, éclataient, disparaissaient. C'étaient sel blancs nuages de l'été, montagnes de neige et d'or, grands oiseaux de lumière, qui planent avec lenteur et remplissent le ciel . . . Créer! Moissons qui mûrissent au soleil calme d'août . . ."[229])

Hier erfüllt sich Schönheit nicht in der reinen Form, sie ist formgewordene Heiterkeit der Seele, aber einer schwermütigen Heiterkeit, die um die Not und das Leid weiß, Ergebnis letzter seelischer Reife. Sie ist ästhetisches Korrelat zu einem Zustand höchster Geistigkeit, souveräner Schau über das Leben, der Einsicht in die schließlich doch vorhandene Sinnhaftigkeit des Weltgefüges, in der alles seinen Platz hat, auch die Zerstörung. Schönheit ist darum untrennbar von der Wahrheit. Sie ist hier Summe seelischer und geistiger Erfahrung eines ganzen Lebens. Sie ist nicht Produkt der Negation des Lebens, son-

---

[225]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 63.

[226]) Rolland, s. o. S. 63.

[227]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 64, 65.

[228]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 132, 133.

[229]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 235.

dern Symbol höchsten, klaren, ruhigen Glaubens an das Leben. Darum entdeckt Christophe die Schönheit erst in einem späten Abschnitt seines Lebens, da er diese letzte Stufe der Geistigkeit erreicht hat, wie sie in folgenden Worten (aus einem Brief an Grazia) zum Ausdruck kommt: „. . . J'ai appris aussi à voir que rien n'existait d'inutile, et que les plus vils ont leur rôle dans le plan de la tragédie. Les dilettantes dépravés, les fétides amoralistes, ont accompli leur tâche de termites: il fallait démolir la masure branlante, avant de réédifier. Les Juifs ont obéi à leur mission sacrée, qui est de rester, à travers les autres races, le peuple étranger, le peuple qui tisse, d'un bout à l'autre du monde, le réseau de l'Unité humaine. Ils abattent les barrières intellectuelles des nations, pour faire le champ libre à la Raison divine. Les pires corrupteurs, les destructeurs ironiques qui ruinent nos croyances du passé, qui tuent nos morts bien aimés, travaillent, sans le savoir, à l'oeuvre sainte, à la nouvelle vie. C'est de la même façon que l'intérêt des banquiers cosmopolites, au prix de combien de désastres! édifie, qu'ils le veuillent ou non, L'Unité future du monde, côte à côte avec les révolutionnaires qui les combattent, et bien plus sûrement que les niais pacifistes".[230])

Die Begegnung Christophes mit der Schönheit findet auf italienischem Boden statt, unter dem Einfluß italienischer Landschaft und Kunst, vermittelt durch eine Frau-Grazia.

Es ist nun, nach dem Erscheinen des Briefwechsels zwischen Romain Rolland und Malwida von Meysenburg,[231]) interessant zu sehen, daß Rollands erste Anregung zu einer solchen Auffassung der Schönheit als innere Abgeklärtheit, seelische Heiterkeit, als hohe Geistigkeit, in großer Aehnlichkeit zu den Vorgängen im Roman, aus der Zeit seines Italienaufenthaltes und seiner Freundschaft mit Malwida von Meysenburg stammt. Die etwas schwermütige Heiterkeit der römischen Campagna und die sanfte Anmut der Albanerberge fand er als Seelentönungen bei seiner alten Freundin wieder, bei der sie das Ergebnis eines langen schmerzvollen Lebens waren. Rolland klärte sich an dem „erhabenen Licht dieser Seele, die eine Tochter Goethes war." [232]) Sie selbst sagte von sich: „Am Ende eines langen Lebens, ausgefüllt mit allem, was ein Menschenherz bewegen kann, hatte ich jene Abgeklärtheit erreicht, die mich nur noch Olga und die Ihren mit wahrer und tiefer Liebe umfangen ließ." [233])

Nachdem Rolland von einem Aufenthalt in Paris nach Rom zurückgekehrt war und Befürchtungen über verstärkte Melancholie und Menschenscheu gehegt hatte, schrieb er in einem Briefe an Malwida von Meysenburg: „Ich komme aber im Gegenteil heiterer und mit geläuterter Seele zurück. Wem verdanke ich das? Der heidnischen Anmut dieser Natur, die so mächtig zu mir sprach, und dem liebevollen

---

[230]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 79.

[231]) R. Rolland — Malwida von Meysenburg. Ein Briefwechsel. Nur deutsche Ausgabe bei Engelhorn in Stuttgart. 1932.

[232]) R. Rolland — M. v. Meysenburg. Briefwechsel. Einleitung von R. Rolland. S. 7.

[233]) R. Rolland — M. v. Meysenburg. Briefwechsel. S. 62.

Einfluß eines edlen Herzens, das mich im Streben nach hohen Zielen und in der Verachtung für das Schlechte bestärkt hat.“ [234]) Als dann der römische Aufenthalt beendigt war und Rolland sich wieder in Paris befand, rief er aus: „Ach, reines Licht Roms, heitere Abgeklärtheit meiner Freundin, wie hätte ich beides nötig, um die Nebel meiner Seele zu zerstreuen“.[235])

Der Zusammenklang, ja, man kann sagen die Identität der Schönheit italienischer Landschaft und der Heiterkeit und Abgeklärtheit Malwidas, verbanden für immer in Rollands Vorstellung Schönheit mit diesen seelischen Tönungen und ließen in ihm jene Auffassung entstehen, die Schönheit als seelische Möglichkeit und damit auch als ästhetische Möglichkeit beim schaffenden Künstler nur verstehen kann als Ausdruck letzter seelischer Reife und höchster Geistigkeit, wie Rolland es sah bei Malwida von Meysenburg, wie er es ausspricht in jener Stelle des „Théâtre du Peuple“, die wir oben zitiert haben, und wie er es im „Jean-Christophe“ und im „Colas Breugnon“ gestaltet hat.

Diese Schönheit ist somit kein rein ästhetisches Phänomen, sondern ästhetisches Korrelat geistiger Durchdringung des Lebens, nicht Illusion, sondern untrennbar von der Wahrheit.

---

[234]) s. o. S. 76.

[235]) s. o. S. 262.

Der Künstler.

Es ist im Verlaufe dieser Darstellung, vor allem im zweiten Kapitel, gezeigt worden, daß die Antitendenzen gegen den reinen Aesthetizismus bei Rolland nicht nur ethischer, sondern auch metaphysischer Art sind. Bei der besonderen Natur des Ethischen in der Auffassung Rollands, das in seinen höchsten Aeußerungen Ausdruck jener letzten metaphysischen Gegebenheit ist, die er Leben nennt, hatten sich aus diesem Nebeneinander der beiden antiästhetischen Tendenzen keine Schwierigkeiten ergeben. In seiner Auffassung des Künstlers scheint es nun zunächst zu einem Widerspruch zwischen der ethischen und der metaphysischen Richtung seines Denkens zu kommen.

Daß der Idealtypus des Künstlers für Rolland nicht der des Aestheten ist, des Wortziseleurs, des Stilisten, ist ja ohne weiteres deutlich. Nach Aussprüchen wie den folgenden: „Wo der Charakter nicht groß ist, kann es der Mensch, kann es der Künstler nicht sein, auch nicht der Mann der Tat.“ [236]) oder „Christophe haussait les épaules, quand il les entendait dire que pour comprendre l'art, il faut faire abstraction de l'homme“ [237]) sollte man nun annehmen, daß sein Begriff des großen Künstlertums den des großen Menschentums voraussetzt. Rolland hält ja gerade den großen Künstler erst dann für wahrhaft groß und bedeutend, wenn hinter ihm der große Mensch sichtbar wird.[238])

Um so erstaunlicher ist es, bei Rolland die Auffassung zu finden, daß das Genie den großen Menschen nicht voraussetze, daß das Genie jenseits der Menschlichkeit liege. Rolland hat sich für das Problem des Genies sehr interessiert. Er hat sich an verschiedenen Stellen seines Werkes, vor allem in seinen kunsthistorischen Schriften darüber ausgesprochen. So sagt er in den „Musiciens d'aujourd'hui“ von Berlioz: „Ein sehr treffendes Beispiel dafür, wie verschieden das Genie von dem großen Menschen ist, — denn diese beiden Worte sind nicht synonym. Wer großer Mensch sagt, meint Seelengröße, Charakter, Willensstärke, kurz: moralische Ueberlegenheit. Und ich verstehe, daß man Berlioz diese Eigenschaften absprechen muß. Aber daß man sein

---

[236]) Rolland, La Vie de Beethoven. Dtsch. Ausgabe. S. 8.

[237]) Rolland, La Foire sur La Place. S. 105.

[238]) vgl. Rolland, Musiciens d'autrefois. Dtsch. Ausgabe. S. 305. Ueber Gluck: „Dadurch vor allem wird der Komponist den Menschen wertvoll sein, dadurch ist er wie Beethoven viel mehr als ein großer Musiker: er ist in großer Mensch mit reinem Herzen.“ Vgl. auch die Bemerkungen Rolland's über Grétry S. 329. u. vorher.

Genie leugnet, daß man diese wunderbare Kraft herabziehen könnte — und es ist täglich in Paris der Fall — ist kläglich und lächerlich." [239])

Er sagt weiter von Berlioz, daß ihm selbst sein Genie wie etwas Fremdartiges vorgekommen sei, wie das Wirken einer selbständigen, von ihm unabhängigen Kraft.[240])

Dieselbe Auffassung des Genies finden wir ausgesprochen in seinem Buche über Michelangelo: „Wer an das Genie nicht glaubt, wer nicht weiß, was es ist, der betrachte Michelangelo. Nie ward ein Mensch ihm derart Beute. Dieses Genie schien nicht von gleicher Natur wie er: es war ein Eroberer, der sich auf ihn gestürzt hatte und ihn unterjocht hielt. Sein Wille hatte damit nichts zu tun, und fast könnte man sagen: ebensowenig sein Geist und sein Herz." [241])

Noch eine andere Stelle Rollands sei angeführt, die über das Wesen des Genies meditiert, um zu zeigen, daß alle diese Aussprüche nicht aus dem Moment und der Gelegenheit entstandene zufällige Gedankensplitter sind, sondern daß dahinter eine einheitliche Auffassung des Genies sichtbar wird: „Aber ich nenne Genie jenen großen, von unserem Wesen unabhängigen Hauch, der eine manchmal recht mittelmäßige oder mit sich noch ringende Seele emporträgt. Das ist eine dem Geiste fremde Macht, die in ihm ihre Herrschaft aufrichtet, es ist der Gott, der in uns ist, und der dennoch nicht wir ist." [242])

Das Genie kann alles und das Genie darf alles. Es ist ihm sogar erlaubt, „wenn es will, Geschmack, Moral, ja die gesamte Gesellschaft mit Füßen zu treten." [243])

Es ist wohl ohne weiteres deutlich, daß diese Theorie des Genies in Widerspruch steht zu der sonst bei Rolland mit aller Schärfe herausgestellten Auffassung von den notwendigen Beziehungen zwischen Künstlertum und Menschlichkeit, wie sie etwa in folgendem Ausspruch zum Ausdruck kommt: „Wenn ein Künstler Bedeutung hat, so liegt diese nicht nur in seinem Werk, sondern in seinem Wesen, das ihm innewohnt." [244])

Wie kommt Rolland nun zu dieser Auffassung von der absoluten Unabhängigkeit des Genies, von dem Auseinanderklaffen zwischen dem Menschen und dem Genie beim individuellen Träger des Genies? Wie kommt er dazu, das Genie zu begreifen als eine von menschlichen und ethischen Bindungen unabhängige, im Menschen wirkende, aber doch ihm fremde Macht? Das ist so zu deuten, daß Rolland hier aus seiner Metaphysik heraus zu einer metaphysischen Deutung des Genies kommt. Das Genie als höchste Form der Schöpferkraft im Geistigen ist gewissermaßen die sinnfälligste Manifestation jener Kraft des Lebens, die in Rollands Metaphysik letzter Grundbegriff ist. Das Genie,

---

[239]) Rolland, Musiciens d'aujord'hui. Dtsch. Ausgabe. S. 28.

[240]) s. o. S. 33.

[241]) Rolland, Michelangelo. Dtsch. Ausgabe. S. 11. 12.

[242]) Rolland, Musiciens d'autrefois. Dtsch. Ausgabe. S. 363.

[243]) Rolland, Musiciens d'aujourd'hui. Dtsch. Ausgabe. S. 259.

[244]) Rolland, Musiciens d'aujourd'hui. Dtsch. Ausgabe. S. 122.

als konzentrierte Schöpferkraft ist unmittelbarste, höchste und deutlichste Wirkungsform dieses Lebens. Das Genie, das in seiner elementaren Kraft wie eine Naturerscheinung auftritt, wird ihm selbst deutlichste Illustrierung dessen, was er unter jener letzten metaphysischen Gegebenheit versteht, die er Leben nennt, und deren höchste Erscheinungsform ja im Schöpferischen liegt: Créer, dans l'ordre de la chair, ou dans l'ordre de l'esprit, c'est sortir de la prison, c'est se ruer dans l'ouragan de la vie, c'est être Celui qui Est. Créer, c'est tuer la mort." [245])

* * *

Bei Rollands Auffassung des Genies handelt es sich um die Betrachtung einer objektiv gegebenen Erscheinung, eben des Genies, die sich zwanglos in seine metaphysische Deutung des Lebens einfügt. Das Charakteristische seines eigenen Künstlerideals aber ist die Synthese der künstlerischen und menschlichen Kräfte beim Künstler, die Fundierung des Künstlertums im menschlich-ethischen Bereich. Von den vier großen Romanen Rollands haben drei Künstler zu ihren Hauptheldeu: Jean-Christophe, Colas Breugnon und Clerambault. Die künstlerische Antriebskraft aller drei Künstler kommt nicht aus der ästhetischen Sphäre, sondern aus ihrer Menschlichkeit, ihrem Glauben, ihrem Ethos.

Im „Jean-Christophe" zeichnet Rolland neben dem Künstler seines Ideals, Christophe, auch seinen Gegenspieler, den Künstlertypus, den er ablehnt, ja verabscheut: Levy-Coeur. Levy-Coeur ist der Künstler, dessen einzige Legitimation für seine künstlerische Betätigung in seiner Fähigkeit des Schreibens besteht, in seiner Beherrschung der literarischen Mittel. Er hat weder menschlich noch geistig Substantielles zu verkünden, das Fundament seines Künstlertums ist ein extremer Analysiertrieb, der keine Scheu und keine Ehrfurcht kennt. Seelische und geistige Werte, die geglaubt und verehrt und nicht analysiert sein wollen, gibt es für ihn nicht. Er kennt als Mensch keine moralischen Bindungen und als Künstler keine höhere ethische Verantwortlichkeit. Rolland sagt von ihm: „En face de Christophe, il représentait l'esprit d'ironie et de décomposition, qui s'attaquait doucement, poliment, sourdement, à tout ce qu'il y avait de grand dans l'ancienne société qui mourait: à la famille, au mariage, à la religion, à la patrie; en art, à tout ce qu'il y avait de viril, de pur, de sain, de populaire; à toute foi dans les idées, dans les sentiments, dans les grands hommes, dans l'homme. Au fond de toute cette pensée, il n'y avait qu'un plaisir mécanique d'analyse, d'analyse à outrance, un besoin animal de ronger la pensée, un instinct de ver . . . Tout lui était matière à littérature: ses bonnes fortunes, ses vices, et ceux de ses amis." [246])

Diesem Künstler der sterilen Analyse, der Zersetzung gegenüber ist nicht der delikate Olivier Rollands Ideal des Künstlers, obschon seine Kunst aus geistiger Tiefe kommt. Ihm fehlt ein Wesentliches, das für Rollands ganze Aesthetik so außerordentlich charakteristisch

[245]) Rolland, La Révolte. S. 18.

[246]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 185.

ist: Gesundheit, Kraft, Fülle des Lebens. Er sagt von Olivier: „Avec une vaste intelligence et des dons artistiques peu communs, il était trop délicat pour faire un grand artiste. Le grand artiste n'est pas un dégoûté; la première loi pour tout être sain est de vivre: d'autant plus impérieux, quand il est un génie: car il vit davantage." [247])

Nicht eigentlich das Vorhandensein spezifisch künstlerischer Begabung allein macht für Rolland den großen Künstler aus, entscheidend ist das Ausmaß seiner Erlebnisfähigkeit, die Stärke seiner inneren Vitalität: sein Künstler, den er dem ganzen artistischen Gewimmel des „Foire sur la Place" gegenüberstellt, heißt „Krafft", und Kraft ist seine vornehmste Tugend. In der Symbolik dieses Namens liegt Rollands Ideal des Künstlers umschlossen. Es heißt von Christophe: „Le sentiment de cette plénitude intérieure, d'une vie illimitée, le jetait dans un état de bonheur exubérant et indiscret. Jubilation de tous les instants. Elle n'avait pas besoin de la joie, elle pouvait s'accomoder de la tristesse: sa source était dans so force, mère de tout bonheur, et de toute vertu. Vivre, vivre trop . . . Qui ne sent point en lui cette ivresse de la force, cette jubilation de vivre- fût-ce au fond du malheur- n'est pas un artiste." [248])

Was hier als „force", als „vie" und „vivre" bezeichnet wird, das hat nichts mit animalischem, rein vitalem Kraftgefühl oder sinnlich-heidnischem Lebensgefühl zu tun. Sondern das muß verstanden werden, im Gegensatz zu der menschlichen Sterilität und zynischen Glaubenslosigkeit von Künstlern wie Levy-Coeur oder zu dem ästhetischen Egoismus der l'art pour l'art-Künstler als zusammenfassender Ausdruck für seine innere strömende Lebendigkeit, für die sturmfeste Ungebrochenheit seiner seelischen Energie, seinen unerschütterlichen Glauben an das Gute, an Seelengröße, an Heroentum, für sein mitreißendes ethisches Pathos.

So ist es nicht die Größe der künstlerischen Begabung, die am deutlichsten und eindruckvollsten an Christophe in die Erscheinung tritt, sondern sein mit positiven Werten und Kräften geladenes Menschentum. Das wiederum hat seinen Grund darin, daß Christophes Tätigkeit sich nicht auf künstlerisches Schaffen beschränkt, sondern daß die wertvollen Ströme seines Wesens sich auch unmittelbar im Leben auswirken. Christophe wirkt in jeder Umgebung, unmittelbar durch sein Wesen als ethischer Erzieher. Jeder spürt in seiner Nähe, daß da mehr ist als ein Künstler, und steht unter dem Eindruck, meistens auch unter dem Einfluß seiner seelischen und moralischen Kraft. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist der Ausspruch Colettes zu Christophe: „Au fond, vous êtes un vieux clérical sans le savoir". [249])

Er versteht es, in jedem Menschen unaufdringlich sein besseres Selbst zu erwecken, in jedem Menschen das Beste seines Wesens, wenn es auch schon erstarrt ist, wieder aufleben zu lassen, durch die Macht seiner uneigennützigen Sympathie Sympathien zu schaffen.

---

[247]) Rolland, Dans la Maisons. S. 164.

[248]) Rolland, La Révolte. S. 39.

[249]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 191.

Christophes Tätigkeit in „Dans la Maison", in dem Hause, in dem er mit Olivier eine gemeinsame Wohnung hat, ist ganz dieser Art. Alle die verschiedenen Menschen dieses Hauses leben in völliger Isolierung aneinander vorbei, in der Enge des eigenen Lebens kauernd, über das eigene Leid gebeugt, in starrer Abgeschlossenheit vor den andern. Nur Christophe umgibt sie alle mit der gleichen Sympathie. Langsam gelingt es ihm, die Menschen einander aufzuschließen, unter den Vorurteilen und Voreingenommenheiten das Menschliche zum Leben zu erwecken und sie in menschlichem Verständnis einander zu nähern. So führt er den Freidenker und Revolutionär M. Watelet und den Abbé Corneille zusammen, beide zusammen wiederum mit dem Arbeiter Aubert. Christoph errichtet Bahnen des Verständnisses zwischen der Familie Elsberger und dem Obersten Chabran, zwischen diesem und dem reichen gelehrten Juden Felix Weil. Er taut die erstarrte Seele der zerbrochenen Madame Germain wieder auf und bringt durch seine Musik einige Feierstunden in die stille melancholische Ehe der Arnauds. Rolland sagt über Christophs Einfluß in diesem Hause: „Christophe rayonnait la vie. Elle pénétrait doucement, doucement, comme une tiédeur de printemps, à travers les vieux murs et les fenêtres closes de la maison engourdie, elle ressuscitait des coeurs, que la douleur, la faiblesse, l'isolement rongeaient et desséchaient depuis des années, avaient laissés pour morts."[250]) Oder an einer anderen Stelle sagt er zusammenfassend über Christophs moralische Wirkung in dem Hause: „Ainsi passait entre tous ces gens un souffle de vie nouvelle. Là-haut, dans la mansarde du cinquième, brûlait un foyer de puissante humanité, et ses rayons pénétraient lentement la maison."[251])

Die Aufgabe des Künstlers ist nach der Auffassung Rollands nicht auf die ästhetische Sphäre beschränkt, sie ist umfassender: der Künstler ist Träger der Menschlichkeit, Künder seelischen Lebens, Verkünder geistiger Substanz, er ist ethischer Erzieher.

Christophes Werk ist nicht dazu bestimmt, als ästhetisches Gebilde sich in seiner eigenen Vollendung zu genügen. Es strebt zum Menschen hin, dem es helfen, den es erfreuen und beglücken will. Eine universale Sympathie ist es, die ihn zum Schaffen drängt, wie es in dem ergreifenden Monolog Christophs am Schlusse von „Foire sur la Place" zum Ausdruck kommt: „Le soir, accoudé à sa fenêtre, au-dessus de la cour, écoutant les bruits mystérieux de la nuit . . . une voix qui chantait dans une maison voisine, et que l'éloignement faisait paraître émouvante, une petite fille qui pianotait naivement du Mozart . . . il pensait: „— vous tous que j'aime, et que je ne connais! Vous que la vie n'a point flétris, qui rêvez à de grandes choses que vous savez impossibles, et qui vous débattez contre le monde ennemi, — je veux que vous ayez le bonheur- il est si bon d'être heureux! . . . O mes amis, je sais que vous êtes là, et je vous tends les bras . . . Il y a un mur entre nous. Pierre à pierre, je l'use; mais je m'use en même temps. Nous rejoindrons-nous jamais? Arriverai-je à vous, avant que se soit

[250]) Rolland, Dans la Maison. S. 204.

[251]) Rolland, Dans la Maison. S. 211.

dressé l'autre mur: la mort? . . . N'importe! Que je sois seul, toute ma vie, pourvu que je travaille pour vous, que je vous fasse du bien, et que vous m'aimiez un peu, plus tard, après ma mort! . . .[252])

Dieser Monolog erinnert an das Wort Brunetières über Flaubert: „Il aimait l'art, dira-t-on, et je répète obstinément: Qu'est-ce qu'aimer l'art sans aimer l'homme?“[253])

Liebe zum Leben, trotz aller Tragik und Liebe zum Menschen, wegen der tragischen Resonanz seiner Existenz, das ist für Christoph natürliche Aeußerung seines kraftvollen Lebensgefühls, darin gipfelt die Dynamik seiner Seele. Dieser Quellgrund seines Schaffens läßt ihn weit abrücken von jeder Form des künstlerischen Individualismus und ihn die Kunst als ethische Verpflichtung empfinden. Für ihn gibt es keine ästhetische Autonomie der Kunst. Kunst ist Dienst am Menschen, eine Art unaufdringlicher intimster Seelsorge, und der größte Erfolg eines Künstlers ist es, wenn ein Mensch ihm sagt, wie die durch Christophs Musik dem Leben wiedergegebene Madame Germain: „Vous m'avez sauvée.“[254])

Der Künstler ohne Liebe, das ist für Christophe (Rolland) eine unbegreifliche Erscheinung. In „La Nouvelle Journée“ sagt er: „Connais-tu rien de pire, dis-moi, qu'un artiste sans bonté, vaniteux et aigri, pour qui le monde est une proie, qu'il enrage de ne pouvoir martiquer.“[255])

---

[252]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 302.

[253]) Brunetière, Le Roman Naturaliste. S. 202.

[254]) Rolland, Dans la Maison. S. 210.

[255]) Rolland, La Nouvelle Journée. S. 205.

Die Kunst Rolland's.

In Rolland's Kunst geht es um die Substanz und nicht um die Form, es geht ihm um die Verkündigung seiner Glaubensinhalte, seines glühenden Glaubens an das Leben, an den Menschen, an geistige und sittliche Werte, an Frankreich, an Europa. Die dominierenden Grundtöne seines Werkes sind die Hymnik seines Lebensglaubens und die Dynamik seines ethischen Pathos. Keines seiner Werke ist von der ästhetischen Ebene her faßbar. Keine wendet sich an den ästhetisch geschulten Intellekt und begnügt sich mit seiner Bewunderung. Seine Kunst sucht mit ihrer breiten pathetischen Gewalt den ganzen Menschen zu ergreifen, sie will ihn zentral erschüttern und mit dem eigenen Glauben erfüllen. In seiner Kunst lebt eine gewaltige missionarische Kraft, die sie hinausdrängt über den Rahmen der Kontemplation zur Aktion, seine Kunst ist Tat. Die Fackel des Glaubens wieder angezündet zu haben in einer Zeit, deren positive seelische Kräfte unter der Wirkung zersetzender Mächte sich in einem unheilvollen Siechtum befanden, das war Rolland's geistesgeschichtliche Sendung. So menschlich-biographisch interessant und heroisch-groß auch Rolland's Haltung während des Krieges sein mag und so sehr man die nach dem Kriege verfaßten Werke auch schätzen mag, so muß doch daran festgehalten werden, daß Rolland's geistesgeschichtliche Stellung festliegt durch das Werk, das bis 1914 vollendet war. Die Bedeutung der Kunst Rolland's ist somit ganz und gar vom Substantiellen her bestimmt, nicht vom Aesthetischen. Eine Kunst, die so unmittelbar aus dem Leben erwuchs, mußte sich davor hüten, die Gewalt ihrer Substanz durch stilistische Künste abzuschwächen, überhaupt neben den Inhalten der Verkündigung das formale Moment als irgendwie bedeutsam erscheinen zu lassen. Es kam Rolland auf die Dinge an und nicht auf die Worte.[256]) Es kam ihm darauf an, diese Dinge einfach, klar und verständlich zu benennen und sie nicht durch den Stil zu komplizieren. Die Inhalte sollten nicht als Gelegenheiten zur Entfaltung stilistischer Virtuosität erscheinen, sie sollten nicht überstrahlt werden von dem Glanz des Stiles. Nachdem in Frankreich im Laufe des 19. Jahrhunderts, speziell durch Flaubert, der Stil zum Mittelpunkt des literarischen Bemühens geworden war, gewissermaßen zu einer Art autonomer Existenz gelangt war, tritt in Rolland eine neue Ethik des Stiles in die Erscheinung. Der Stil sollte nicht mehr um seiner selbst willen existieren, Rolland macht ihn zum schlichten Träger des Gedankens und des Gefühls. Christophes stilistisches Rezept für die Dichter lautet

---

[256]) Rolland, La Foire sur la Place. S. 224.
Ei dice cose e voi dite parole.

folgendermaßen: „Ne t'inquiète point des recherches subtiles où s'énerve la force des artistes d'aujourd'hui. Tu parles à tous: use du langage de tous. Il n'est de mots ni nobles ni vulgaires; il n'est que ceux qui disent ou ne disent pas exactement ce qu'ils ont à dire. Sois tout entier dans tout ce que tu fais: pense ce que tut senses, et sens ce que tu sens. Que le rythme de ton coeur emporte tes écrits! Le style, c'est l'âme." [257])

Es soll hier nicht näher auf die besonderen Eigenarten des Stiles Rolland's eingegangen werden. Das ist bei Lerch geschehen, der auf seine Musikalität, seinen Lyrismus und seine Hymnik aufmerksam macht.[258]) In unserem Zusammenhang kam es nur darauf an, anzuzeigen, welchen Rang der Stil überhaupt in Rolland's Kunst einnimmt. Tatsache ist, daß man vielfach an seinem improvisatorischen Charakter Anstoß genommen hat. Wenn wir nun einmal von den geistigen und menschlichen Inhalten seiner Kunst absehen, tut es dem künstlerischen Werte seines Werkes Abbruch, wenn wir zugeben, daß es rein stilistisch nicht immer ausgeglichen ist, daß es Unebenheiten enthält, daß die Sprache manchmal zu sehr „langage de tous" ist? Zur Erhellung dieser Frage wollen wir ein Wort Zolas zitieren, daß er einmal im Hinblick auf Flaubert über die Bedeutung des Stiles für die künstlerische Wertung von Kunstwerken gesprochen hat: „Il faut avant tout, pour qu'il vive, qu'un ouvrage soit vivant, et il n'est pas vivant qu'à la condition d'être vrai, d'être vécu par un auteur original. Pouvons-nous aujourd'hui juger de la perfection du style d'Homère et de Virgile? Bien difficilement. Et si, dans notre littérature nationale, nous prenons nos grands écrivains, Rabelais, Montaigne, Corneille, Molière, Bossuet, Voltaire, nous devons passer sur beaucoup de leurs phrases que nous comprenons à peine, tellement la langue a changé. Ce que nous sentons le mieux . . . c'est leur flamme intérieure, c'est ce souffle du gènie qui sort toujours des pages qu'ils ont écrites . . . On gagne l'immortalité en mettant debout des créatures vivantes, en créant un monde à son image. Quelques phrases plus ou moins boiteuses ne font rien à l'affaire." [259])

Es ist ohne weiteres deutlich, daß diese Darlegungen eine geeignete Basis bieten zur rein ästhetischen Bewertung des künstlerischen Werkes Rolland's, daß sie ästhetische Wertkriterien aufstellen, die gerade auch dem Werke Rolland's gemäß sind. Die Dramen, der „Jean-Christophe", der „Colas Breugnon", der „Clerambault" und die „Ame Enchantée" sind persönlich erlebt von ihrem Verfasser mit einer inneren Intensität wie wohl selten Werke. Wenn irgendwo, dann schlägt gerade im Werke Rolland's die innere Flamme mit mächtiger Gewalt durch. Rolland hat eine Welt nach seinem Bilde geschaffen, im „Jean-Christophe" im wahrsten Sinne des Wortes eine Welt. Das künstlerisch besonders Auffallende bei Rolland ist die außerordentliche Fähigkeit der Gestaltung. Die Menschen, die er geschaffen hat, errei-

---

[257]) Rolland, Les Amies. S. 87.

[258]) Lerch, Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung. S. 273 ff.

[259]) Zola, Les Romancies Naturalistes. S. 369.

chen einen Grad beinah real-greifbarer Lebendigkeit, sie werden zu seelischen Tatsachen und treten heraus aus dem Rahmen ihrer literarischen Existenz. Viele Leser haben dies bezeugt, am klarsten hat es Ellen Key im Falle des „Jean-Christophe" ausgedrückt. Sie schreibt: „Diese Menschen werden fast alle zu einem persönlichen Erlebnis, das in der Erinnerung haftet, nicht als ein Bucheindruck, sondern wie jene Eindrücke, die das Leben selbst in Gehirn und Herz ätzt. Vor allem ist Jean-Christophe der lebendste Mensch, dem man je begegnet ist. Man liebt, man haßt, man rast, man jubelt mit ihm. Und wenn man das Buch beendet hat, hat man das unerhört schmerzliche Gefühl, daß ein Freund gestorben ist, daß man nun nicht weiter Jahr für Jahr mit diesem Jean-Christophe leben kann, der von dem Augenblick an, wo man ihn kennen lernte, ein so großer Teil unseres Lebensreichtums geworden ist. Ich habe intensiver mit ihm gelebt als mit den meisten Menschen." [260])

Aber gehören nicht Kultur des Stiles, stilistischer Glanz und stilistische Eleganz, schillernde Virtuosität des Wortes zu den wesensbestimmenden Zügen im Bilde der französischen Literatur? Setzt sich nicht ein Schriftsteller, der diese Dinge vernachlässigt, mit Bewußtsein und Absicht vernachlässigt, in Widerspruch mit den traditionellen Tendenzen französischer Literatur überhaupt? Für Rolland käme, die Frage bejahend, hinzu, daß die für ihn entscheidenden künstlerischen Einflüsse vom Ausland gekommen sind: Shakespeare, Tolstoi, für das innere Pathos seiner Kunst auch Beethoven. Unter den französischen Schriftstellern galt und gilt seine Vorliebe Rabelais. Aber wenn Bildnis und Wertung der französischen Literatur in der Welt vornehmlich durch Qualitäten des Stiles bestimmt sind, so liegt hier eine einseitige Orientierung an der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts vor, an der Romantik, an der Kunst des l'art pour l'art, am Realismus und Impressionismus. Zola führt nun in seiner oben zitierten Stelle eine Reihe französischer Schriftsteller an, deren künstlerische Bedeutung nicht aus der Perspektive des Stiles gesehen werden kann, sondern auf Qualitäten und Eigenschaften beruht, die oben charakterisiert und auch als diejenigen erkannt wurden, die für die ästhetische Würdigung Rolland's maßgebend sind. Rolland selbst hat das Bewußtsein, ein durchaus französischer Schriftsteller zu sein. In seiner historischen Sicht ist die französische Literatur beherrscht von zwei traditionellen Tendenzen: die eine gekennzeichnet durch ihre Bemühung um Form und Stil, um Eleganz und Nuancierung, durch einen besonderen Sinn für den Geschmack, die andere gekennzeichnet durch eine stärkere innere Bewegtheit, durch Kraft, Behagen und Leben. Auf dieser zweiten historischen Linie sieht sich auch Rolland.

In einem Aufsatz über „Pelléas und Mélisande" von Debussy kommt er auch auf das Theater Racines zu sprechen und gibt im Anschluß daran eine Erörterung über die beiden Seiten des französischen Geistes, die als Selbstzeugnis für sein eigenes historisches Zugehörigkeitsgefühl außerordentlich interessant ist: „Das sind Werke gleicher

[260]) Ellen Key, Romain Rolland. In: Die Tat. 5. Jahrgang. Heft 7. S. 704.

Ordnung (Pelléas und Mélisande und das Theater Racines) und alle beide die vollendetsten Blüten des französischen Geistes. Die Ausländer, die Frankreich kennen lernen möchten und den Wunsch haben, in sein Geistesleben einzudringen, werden Pelléas und Mélisande studieren müssen, wie sie Bérénice von Racine studieren würden.

Nicht daß Debussys Kunst mehr als die Racines genügte, den französischen Geist zu verkörpern. Es gibt eine andere Seite dieses Geistes, die hier keineswegs verkörpert ist: die heroische Tat, der Rausch der Vernunft, das Lachen, die Leidenschaft für das Licht, das Frankreich eines Rabelais, Molière, Diderot und in der Musik sagen wir — (aus Mangel an Besserem) — das Frankreich eines Berlioz und Bizet. Um der Wahrheit die Ehre zu geben, ich ziehe dieses Frankreich vor. Aber Gott bewahre mich davor, das andere zu verleugnen." [261])

Hiermit nimmt Rolland gewissermaßen selbst seine historisch-ästhetische Einordnung vor. Besonders interessant daran ist der Hinweis auf Rabelais. Hier handelt es sich nicht nur um eine literarische Vorliebe, sondern es liegt auch eine direkte Beeinflussung vor. Rolland, von dessen hymnischer Metaphysik wir im zweiten Kapitel gesprochen haben, mußte sich von dieser strotzenden Figur angezogen fühlen, die von dem kraftvollen Lebensgefühl der Renaissance beseelt war. Christophe sucht in seiner Musik rabelaische Vitalität zu verwirklichen. Er komponiert eine „épopée rabelaisienne", für die Olivier den Text liefert.[262]) Rolland gab seine „épopée rabelaisienne" im „Colas Breugnon". Wie stark bei der Abfassung dieses Romans in ihm das Bewußtsein lebte, im Geiste Rabelais' zu schaffen, geht schon allein aus der Tatsache hervor, daß zweimal direkte Anpielungen auf Rabelais vorhanden sind.[263])

So sieht sich Rolland selbst auf der Linie jener Schriftsteller, denen Kraft und Leben, Tat und Leidenschaft als ihre Aeußerungen, mehr sind als Form und Geschmack, deren Wesen nicht im rein ästhetischen Raum seine produktiven Kräfte entfalten kann.

Lerch hat nun in seinem Buche einen Vergleich zwischen Rolland und Rousseau angestellt, der sich, außer auf die Analogie ihrer geistesgeschichtlichen Situation und Wirksamkeit, gerade auf die bei beiden vorhandene Präponderanz des Ethischen bezieht.

Unter den französischen Schriftstellern, deren Schaffen nicht unter dem Primat des Aesthetischen steht, gibt es zwei Typen. Die einen sind, wie etwa Rousseau und Péguy, beseelt von einer außerordentlichen Gewalt des ethischen Pathos, die anderen, wie Rabelais, Molière, Diderot, Balzac, haben Kraft und Fülle des Lebens. Das Charakteristische und Neue an Rolland's Kunst ist nun dies, daß sie sowohl ethisches Pathos als auch Kraft und Fülle des Lebens besitzt, daß das

---

[261]) Rolland, Musiciens d'aujourd'hui. Dtsch. Ausgabe. S. 267.

[262]) Rolland, Dans la Maison. S. 231.

[263]) Rolland, Colas Breugnon. Dtsch. Ausgabe. S. 15 u. 40.

ethische Pathos das Leben nicht erdrückt und das ethische Pathos nicht im Metaphysischen untergeht, daß das Ethische als höchste und kraftvollste Äeußerung des Lebens erscheint und dadurch imstande ist, künstlerisch wirksam zu werden, während sonst das Ethische oft die Kunst zerstört. Bei Rolland erfährt der Begriff des Lebens geistige Vertiefung, und das Ethische erhält die elementare Gewalt des Lebens. Dadurch allein ist es möglich, daß in seinem Werke die Flamme seines ethischen Pathos so mächtig lodert, ohne den künstlerischen Charakter seines Werkes anzutasten, daß sein Werk Predigt ist und doch vor dem ästhetischen Urteil besteht.

Vita.

Am 7. Oktober 1906 wurde ich in Bochum geboren. Nach Absolvierung meiner Gymnasialstudien in Bochum, Schulpforta und Schleusingen studierte ich in Leipzig, Bonn, München, Paris und Münster, Geschichte, Philosophie und Germanische und Romanische Philologie. Im Dezember 1931 bestand ich in Münster das Staatsexamen in Geschichte, Französisch und Deutsch.